театарски гласник

бр. 34

Година XIV
Јануари 1990
Скопје

Издавач:
Драмски театар Скопје

За издавачот:
Благоја Чоревски

Печати:
„НАПРЕДОК" – Тетово

Адреса:
Драмски театар/за „Театарски гласник"/, Шекспирова 15, 91000 Скопје

Цена:
15.00 динари; 4 DM за странство

Жиро-сметка:
40100-603-149

Тираж:
1000 примероци

ИЗДАВАЧКИ СОВЕТ

Коле Ангеловски /ДТС/, Тони Баталаков /Балет МНТ/, Русомир Богдановски /РТВС/, Љубиша Ѓеоргиевски /ФДУ/, Лира Грабуловска /ДЛУПУМ/, Ристо Давчевски /РТВС/, **Иван Ивановски** /РТВС/ – претседател, Благоја Ивчески /НТ Прилеп/, Васил Иљоски /МАНУ/, Ацо Јовановски /ДТС/, Ванчо Каранфилов /„Екран"/, Хилда Кондовска /РТВС/, Ристо Лазаров /„Комунист"/, Кемал Лила /Турска драма ТНС/, Наџи Ндоци /„Фљака е велазеримит"/, Лазо Наков /НТ Струмица/, Драгослав Ортаков /ФМУ/, Томислав Османли /„Комунист"/, Љупчо Петрушевски /Драма МНТ/, Јордан Плевнеш /„Мисла"/, Јоана Поповска /СИЗ за култура Скопје/, Хисан Рамадани /Собрание на Скопје/, Хамза Река /ТНС Битола/, Благоја Стефановски /НТ Битола/, Ристо Стефановски, **Ненад Стојановски** /ДТС/ – заменик претседател, Ѓорѓи Трајанов /НТ Штип/, Снежана Трифуновска /РСИЗ за култура/, Благоја Чоревски /ДТС/ и Муарем Шерифи /ТНС/.

РЕДАКЦИЈА

Александар Алексиев, Новка Блајер, Братислав Димитров, Богомил Ѓузел, Иван Ивановски, Ѓунер Исмаил, Сашо Орданоски, Горан Стефановски и **Ристо Стефановски – главен** и одговорен уредник.

Лектор:
Јелица Инадеска

Коректура:
Ѓунер Исмаил

Бројот го подготви:
Павле Константинов

театарски гласник 34

Година XIV
Јануари 1990
Скопје

СПИСАНИЕ НА ТЕАТРИТЕ ВО СР МАКЕДОНИЈА

СОДРЖИНА

С. ОРДАНОСКИ – Разговор со режисерот Слободан Унковски; ДА ГО ПРЕЧЕКАМЕ КОНЕЧНОТО САЛДО 1

„ПЕР ГИНТ„ На сцената на LOEV EXPERIMENTAL THEATRE 10

Н. БЛАЈЕР – Разговор со Владимир Милчин 11

Б. БИЛЈАНОВСКА – Разговор со Марсел Маршал; ТЕАТАРОТ КАКО ТЕРАПИЈА 15

А. АЛЕКСИЕВ – За околу улогата на Димитар Костаров во конституирањето и афирмирањето на современиот македонски театар 16

Н. БЛАЈЕР – ПРИКАЗНАТА ЗА КУМАНОВСКИОТ ТЕАТАР 19

В. КАРАНФИЛОВ – Заврши 35 Стериино позорје 21

И. ИВАНОВСКИ – Скица за портрет на Љупка Џундева ... 22

Р. ИВАНИШЕВИЌ – Портрет – Есеј 26

Р. СТЕФАНОВСКИ – Од историјата на театарот во Македонија; ТЕАТАРСКИ ЖИВОТ ВО 1949 29

Б. ИВАНОВ – „ТЕАТАРОТ И ДРАМАТА НА СРЕДНИОТ ВЕК" од Драган Клаиќ 51

И. ИВАНОВСКИ – Една корисна и значајна книга 52

И. ИВАНОВСКИ – (1) Фестивал на детето Шибеник 53

(2) Шесто биенале на куклената уметност – Бугојно 54

Н. БЛАЈЕР – Наместо In memoriam Димитар Гешовски: ЦЕЛ ЖИВОТ ЧЕШИТ ЧОВЕК 55

Б. СТАВРЕВ – По повод смртта на актерот Александар Думов 58

ПРЕГЛЕД НА ПРЕМИЕРИТЕ 59

НА НАСЛОВНАТА СТРАНИЦА: Учесниците на првата претстава на театарот за деца и младинци – Скопје

■ ПРВИОТ БРОЈ ИЗЛЕЗЕ ВО ОКТОМВРИ 1977 ■
МЕЃУНАРОДЕН БРОЈ: YU ISSN 0351 – 9600

Разговор со режисерот
СЛОБОДАН УНКОВСКИ

Да го пречекаме конечното салдо

Во својата режисерска кариера, со околу шеесетина направени претстави, Слободан Унковски е еден од најреномираните југословенски театарски режисери. Неодамна се врати од двегодишниот престој во Соединетите Американски држави каде по една година предаваше режија и актерска игра на Citu University of New York во Бруклин и на Харвардскиот универзитет во Institute for Advanced Theatre Trainig во Кемберџ. Наскоро Унковски повторно се враќа во Америка бидејќи доби ангажман на сцената на прочуениот American Repertory Theatre во Кембриџ за кој ќе го режира Брехтовиот текст „Кавкаски круг со креда".

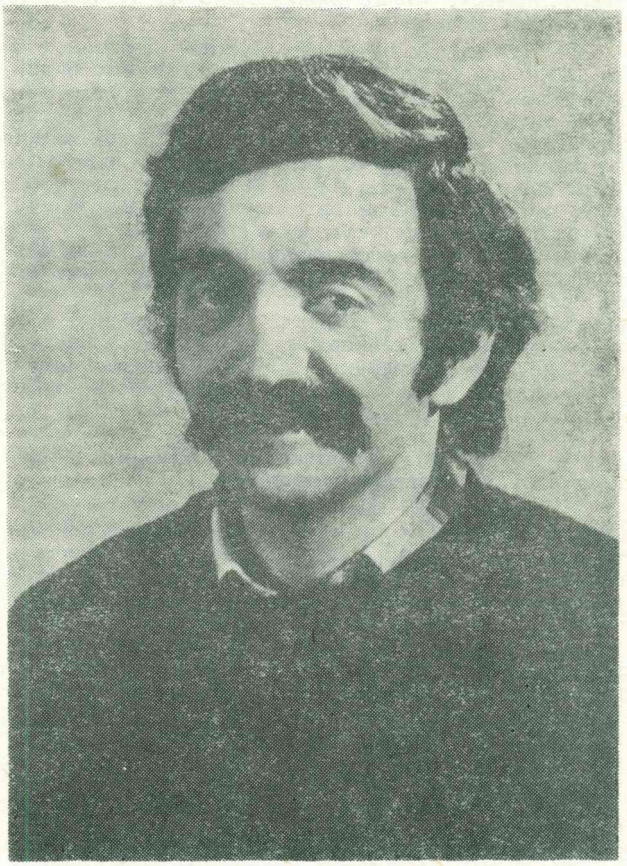
Запрашан како се снаоѓа во реалноста на живеењето во Југославија по двегодишното избивање од неа, вели: „Како не, сè ми е јасно, режирам текст во Драмски театар".

— Неодамна се врати од Соединетите Американски Држави. Точно ли е мислењето дека во америка постои бран на антиинтелектуализам?

— Не можам да кажам дека мојот впечаток е сосема спротивен, но во секој случај е различен. Во Америка бев на две места каде што тој проблем се гледа малку поинаку. Зашто, да речеме, една година бев во Њујорк на Citu University of New York, кој е државен универзитет и каде имаше еден проток на информации, една релативно фина интелектуална атмосфера. Втората година бев на Харвард, во Кембриџ, каде има само тоа, нема ништо друго — на еден простор како општините Центар и Карпош заедно, се сместени и Харвардскиот универзитет и МИТ, Масачусетскиот технолошки институт (Massachusetts Institute of Tehnology), така што живеев во една атмосфера каде сите што шетаат по улица се или некои доктори на науки или така нешто. Меѓутоа, јас се согласувам дека во Америка има нешто што се базира на некоја друга здрава логика, која многу често знае да биде доларот. Мислам дека Америка базично — наспроти нашата слика од филмовите — како општество е строго конзервативна. Се разбира, постојат екстреми и тие екстреми, всушност, се најинтересните. Мислам дека имав среќа да сретнам некои од тие екстреми, не толку во личности, колку во разни појави. Овие две години во САД ги поминав во една многу посилна — кога веќе го земавме тој збор — интелеткуална средина, отколку, да речеме, што го минувам времето во Скопје. Затоа, свесен сум, моите импресии за Америка се поразлични од онаа вообичаена слика која за неа постои.

— Која е моќта на американските интелектуалци да влијаат врз општествените процеси во САД?

— Пред сè, мислам дека многу луѓе се директно политички ангажирани. Додуша, и политиката стана некако поинаква — го немат Виетнам, да речеме, немаат некаков јасен предизвик против што би се бореле. Сега најголеми противречности предизвика едно прашање што кај нас можеби се чини смешно — иако јас не мислам дека е така — околу тоа дали треба или не треба да има аборгус. И, околу тоа навидум едноставно прашање,



практично се подели Америка. Излезе дека тоа е едно од главните прашања, независно и од внатрешно економската ситуација, независно од Либија и од некои други работи, абортусот стана едно битно прашање за разговор и за решавање и битно ги подели луѓето, до тепање. Наш проблем е што мислиме дека прашањата кои треба да бидат општествено третирани мораат да бидат врзани за нацијата, верата, државата, политиката и тн. Е, сега, колку влијаат интелектуалците на тоа? Мислам дека еден Харвард битно влијае на политиката, не затоа што од него излегле не знам колку претседатели на Америка, туку влијае преку сознанието, бидејќи тој диктира некои процеси преку науката, технологијата, во теориското мислење за политиката, со што битно се поместуваат некои работи и се отварат нови видици. Мислам дека тоа е еден од начините за да се влијае. Само за илустрација, беше многу смешно кога на предавањето на синот на Ѓилас, станува еден од присутните професори и го прашува: „Кога последен пат сте биле во Југославија?" Синот на Ѓилас му одговара, да речеме, дека бил пред три-четири месеци. „Е па, јас имам малку поинакви гледишта од вашите — му одговара префосоров — бидејќи јас вчера се вратив од Ресен и Мариовско...", на

што настанува еден општ шок меѓу сите присутни Југословени, затоа што многумина од нив никогаш не биле на тие места. Сакам да кажам дека имаат еден доволно развиен систем на информирање, анализи, сондирања, имаат доволно луѓе кои можат да се специјализираат за одредени прашања. Ако влијанието врз општеството може да се врши на тој начин — тогаш го вршат.

— Колку се заинтересирани Американците за нешто што не е исклучиво американско или нивен тесен интерес? Колку информации од Југославија стигнуваат до нив?

— Тие се голем нација. Истиот проблем е и во СССР, тоа го имам почувствувано и таму бидејќи и таму сум работел. Затоа што се голема нација, многу често се доволни и сами на себе. Просторот е огромен, постојано по некој авион ќе падне, ќе се направи некој домашен политички скандал, постојано се наоѓа нешто што ги пополнува вестите за домашните случувања. Вестите од светот доаѓаат или како периодични прегледи или како нешто што е скандалозно и драстично. Кога пред 5-6 години бев во Калифорнија, единствена вест што се појави беше дека бил убиен турскиот амбасадор во Белград. Годинава бевме постојано присутни, главно преку Косово. Присутни сме ако сме во некаква збрка и, според моите сознанија, сликата за ситуацијата кај нас која тие ја прикажуваат е доста реална.

— Колку низ американскиот театар се прекршуваат општествените процеси?

— После оние битни тетарски движења, после Ливинг театарот и сите тие групи, на некој начин театарот сега повеќе оди на една, да ја наречам, естетизација, визуелизација, на нешто што не е директен политички ангажман — што, од друга страна, не значи дека нема и такви групи. Меѓутоа, тие повеќе се бават со културни теми, настани и доживувања кои не се директно врзани со некои дневни политички случувања. Таму видов многу претстави, а неколку навистина ми се допаднаа, но не зради некакво влијание што би го извршиле врз општеството, туку затоа што беа чисто театарски атрактивни. Мислам дека таму театарот некогаш нема да може да биде поважен од филмот или телевизијата, или од нешто каде побрзо може да се врати вложениот капитал. Театарот и таму е во губитоци како што е кај нас. На театарот не може да се заработи, со исклучок на Бродвеј каде се вртат огромни пари. Да речеме, Лојд Вебер годишно зработува по неколку милиони долари од авторските права, но на истиот тој Бродвеј лани една претстава, иако чинеше седум милиони долари, доживеа вистинска катастрофа бидејќи се одигра само неколку пати. Театарот е интересен за филантропите, за вистинските љубители кои ги вложуваат парите само за да се случи театар. Цела Америка, државата, дава помалку пари за културата, отколку што дава еден Франкфурт. Не знам како се финансира сликарството, но за театарот знам прилично. Целокупната тамошна театарска организација, пред сè, е така поставена што никој не е вработен доживотно. Задолжително има еден оперативен директор кој ја држи целата организација и сите пари, и има уметнички директор кој се бави со строго уметнички прашања. Сите други служби доаѓаат и одат. Во репертоарските театри групечкиот ансамбл се формира секоја година со договори или според проекти. Аудициите се нешто што е нормално, услов за добивање работа, при што голема е предноста ако воопшто можеш да дојдеш на аудиција, бидејќи ни тоа не може секој затоа што има многу артисти. На пример, во Бостон каде што бев, секој септември или октомври, на аудиција која трае три-четири дена, сите артисти од таа област кои бараат работа се претставуваат со петминутен монолог. Тука доаѓаат разни продуценти, ги гледаат и ги бираат. Или, се прави посебна аудиција за поединечни претстави. Така, практично, она што во тие театри мора постојано да се плаќа е дел од администрацијата, трошоците за зградата — ако театарот воопшто има зграда — и оние луѓе кои се повикани за одредени проекти. Никој не дава плати доживотно, никој не те плаќа преку лето. Во САД постои еден Национален совет за уметност, каде што за некои проекти може однапред да се конкурира за средства, но тоа се мали пари во однос на тоа колку трошат театрите. Главните пари доаѓаат од продадените билети, потоа од донаторствата, каде парите се даваат без очекување тие да се вратат. Парите доаѓаат и од соработката со рзни фондации кои постојат во Америка, каде се прелива капиталот од стопанството, фондации кои финансираат и одредени програми — само камерни претстави или нови американски автори и сл. Најголем проблем со финансирањето е тоа што не постои извесност дека ако годинава си добил средства, дека ќе ги добиеш и следната. Не постојат никакви сигурни средства за финансирање, што битно влијае и на театарската естетика. Постојат одредени претстави кои театрите апсолутно не можат да си ги дозволат, бидејќи после таквите проекти би уследило затварање на театарот заради финансиски проблеми. Да речеме, таму каде работев јас, во American Repertory Theatre, можат да си дозволат да направат опера на **Филип Глас** или претстава на **Роберт Вилсон** која не може да ја прифати поширокота публика, но бидејќи Кембриџ е една интелектуална средина, таму има публика и за 20-30 претстави. Тие претстави патуваат и низ светот и покажуваат една слика за американскиот театар која е малку различна од онаа која е можеби реалната слика за него. Така, финансирањето е многу мачно и огромни сили се трошат на тоа да се обезбедат тие пари, но тоа театарот го прави трајно динамичен и крајно одговорен — не доаѓа предвид кога ќе се закаже премиера да се одложи или откаже! Ако декорот е закажан за петнаесетти, тој и ќе биде на сцена на петнаесетти! Односите се многу чисти и прецизни. Сето тоа функционира и секогаш се знае кој е одговорен за што. Тоа се две кратки работи кои се секогаш проблем кај нас — тука никогаш не можеш да кажеш зошто некои работи не функционираат и кој е одговорен за тоа.

— Не се ли и парите проблем кај нас?

— Пари, во маса, вртиме исти или поголеми од нив. Сега слушнав дека загрепски ХНК за догодина има десет милиони марки дотација! Кога ќе видиш каква е продукцијата, има нешто што не е логично.

— Како се работи во американските школи за театар?

— Можам да кажам за оваа во Кембриџ, каде што бев јас. Школата се вика Институт за напреден театарски тренинг Institute for Advanced Theatre Training, што практично е еден вид студии, со таа разлика што — Харвард не би бил Харвард ако не би смислил некаков свој пристап во целата материја — што студентите студираат две години, ги имат сите права како постдипломци, им даваат диплома дека ја завршиле школата, но не добиваат магистарска титула. Од друга страна, со таа диплома ги примаат во Синдикатот на артистите, што во Америка е повеќе од магистарска титула, бидејќи ако си член на Синдикатот можеш да одиш на сите аудиции. Она што ние го нарекуваме „поврзување со здружениот труд“, таму практично постои затоа што универзитетот се спојува во театрите. Луѓето поминуваат две години во Школата, учат со доста

голем интензитет, во тие две години играат во најмалку шест-седум студентски претстави и тоа кај студентите за режија — кои исто така се дипломирани режисери — плус што играат и во професионалните претстави на театарот, во поглавни или споредни улоги.

— Како изгледа работниот ден на постдипломците — студенти?

— Школувањето на еден студент чини седум-осум илјади долари годишно, плус за живот колку му треба. Нормално, тие пари студентите си ги плаќаат од својот џеб...

— Добиваат ли нешто пари за играњето во претставите?

— За играњето во претставите во професионалните театри им се плаќа — односно во театарот со кого соработува Школата — но тоа не некои големи пари, бидејќи тешко се добива некоја поголема или главна улога во претставите затоа што студентот сè уште не е член на Синдикатто на артистите. Како што гледаш, сè е врзано.

— Да се вратиме на начинот на работата в Школата...

— Студентите имат настава од сабајле од девет, до навечер до десет часот. Од 9 до 12 претпладне се стручни предмети, глума, сценски движења или сценски говор; од 12 до еден попладне има пауза за ручек, со тоа што во таа пауза обично се држи некој состанок, за да не пропадне времето. Еднаш неделно се собира целиот Институт заедно и се зборува на тема која однапред е зададена и во која дискусија учествуваат сите студенти и сите професори и тие разговори се многу интересни. Од еден попладне почнуваат пробите, било во театарот за претставата која се подготвува или со студентите режисери и нивните претстави. Без разлика за кои проби станува збор тие траат до десет навечер, со тоа што има една пауза од шест до седум попладнето за вечера. Во десет вечерта луѓето имаат сили само да седнат во автомобил и да отидат дома да се фрлат на спиење. Сабајле стануваат во седум, доручкуваат и ги погледнуваат текстовите кои се планираат за работа за тој ден. И — слушај го сега ова — главен проблем на сите состаноци што ги имавме е дека не се работи доволно! За југословенски услови, јас мислев дека овдека со студентите на нашата Академија работам доста со нашето темпо на работа, а таму главните жалби, и покрај се тоа што тука го набројав, беа дека недоволно се работи. Што е фантастично! Тие се работохолици, сакаат да ги отепаш од работа, па тогаш да бидат задоволни. Мене ми требаше година дена за да ги научам дека интензитетот на работата и времето поминато на проби не мора да е секогаш адекватно на резултатот — што е една прилично, така, неприродна мисла за таа средина.

— Дали ти доживеа некои промени во твојот начин на работа и на размислување за театарот?

— Јас таму отидов, за американски услови, релативно стар — за нашите стандарди уште сум млад и талентиран, иако сум веќе средна генерација — а за нивни услови јас сум, што знам, скоро за пензија **(смеење)**... Јас бев доста формиран како режисер кога отидов и моите сфаќања за театарот беа формирани. Имам режирано шеесетина претстави, меѓутоа апсолутно мислам дека развив некои свои ставови за глума, дефинирав некои свои работи за режија. На некој начин направив едно свое големо резиме за тоа „што направивме и што ќе направиме за однапред“ и мислам дека, извесно, се променив... Па, две години живеев во една друга средина и тоа , ако ништо друго, влијае. Многу е тешко да се каже во што конкретно сум се променил. Мислам дека кога ќе направам претстава ќе биде појасно.

— Дали можеби нешто се променил во оној твој став дека многу сакаш да работиш со една слична екипа артисти на различни проекти?

— Кога ќе се погледне поделбата на улогите во новата претстава што ја работам, истото тоа се повторува, со тоа што некои артисти нема што да играат. Во Америка работев неколку претстави со луѓе кои воопшто не ги знам. Тоа беше многу интересно искуство. Овдека, не знам... постојано уфрлам по некои нови луѓе со кои не сум работел порано или кои ме интересираат да ги видам во некоја друга форма. На некој начин, се обидувам со еден поширок круг на исти луѓе да развијам еден начин на мислење и да го доведам до перфекција.

Сцена од претставата „Јане Задрогаз“

— Дали се тоа остатоци од оние времиња на Голтарите и на оние алтернативни групи, на оној комунален начин на живеење и правење театар?

— Мислам дека не, прво затоа што беше многу одамна, а траеше и, на пример Голтарите, само две години. Знаеш, со **Чоре**, со **Ненад**, со **Мајда**, со **Снежана Стамеска, Кирил Ристески, Чамински** и други, со добар дел од тие луѓе јас воопшто не се дружам надвор од пробите. Тоа важи и за **Милица Стојанова, Ацо Ѓорчев, Крум Стојанов или Стево Спасовски.** Кај Ненад Стојановски и сум бил дома, но кај Чоревски, да речеме, никогаш не сум бил, иако играл во многу мои претсави. Од друга страна, ние кога работиме сме страшно блиски, а после тоа се растураме. Кога работам со една слична екипа на луѓе тогаш не морам некои работи одново да ги објаснувам од почеток. Тие отприлика знаат што ќе стане, јас знам од каде поаѓам, така што работите се шират понатаму. Истовремено, на Академија имам постојано нови студенти кои пред тоа воопшто не сум ги познавал. На некој начин, таа потреба за друг тип на комуникација јас ја задоволувам на Академија. Годинава, на пример, добив единаесет студенти што прв пат ги гледам во животот, не бев присутен кога се примени не сум ги гледал на испити...

— Како си задоволен од нив? Памтам една генерација твои студенти кои од дванаесет примени, шестмина ги турна на втора година...

— Да, тоа беше скандал на Академија кога ја преполовив генерацијата. Беше тешко и за мене и за студентите, меѓутоа мислам дека апсолутно беше потребно и, не заради инает за да докажам дека сум бил во право, но мислам дека не погрешив. Тие луѓе си најдоа некој пат во животот што исто така функционира. Сега добив една група студенти кои, дури пред извесно време, на Скомрахи, кога настапивме со еден јавен час, покажаа што би можеле, направија едно поинакво „отварање", еден битен чекор — напред, назад, не е важно — еден битен чекор во друг правец. И тоа доста ме охрабри. Инаку, мислам дека не сум имал толку послушни и редовни студенти.

— Дисциплинирани?

— Дисциплинирани, добри, баш како во училиште. Мислам дека е тоа одлично за други факултети, но за кај нас мислам дека некако ми е стално помило да се жалам каде ми се студентите, отколку да се фалам дека ми се стално тука. Мислам дека еден артист треба да има еден друг развоен пат, да оди на поинаков начин низ животот...

— Мислам дека твоите проблеми со твоите студенти, после овој одговор, дефинитивно ќе започнат...

— Најверојатно... Тие сега веќе не доаѓаат на часови затоа што мораат, туку затоа што гледаат дека има некои работи што треба да ги направат и затоа што гледаат дека нешто стварно работам со нив.

— Дали со студентите на скопската Академија може да се работи онака како што работеше во Кембриџ со своите студенти?

— На Харвард луѓето беа потсари. Имав студент со 37 години, а останатите беа меѓу 25 и 28 години. Тоа беа луѓе кои поминале многу работи во театарот и со нив требаше „да се носам", имаше работи што добро ги знаеа. Тоа е битна разлика. Но, мислам дека нашево школо, за разлика од многу други школи, е интересно по тоа што не настојува да го уништи талентот на студентите кои доаѓаат. Ако не го уништиме, туку ако, напротив, успееме макар малку да го поткрепиме, да го развиеме, тогаш сме свршиле работа. Не мислам да ги кудам или да ги фалам нашите студенти. Тие, што е сигурно, не се така работливи како Американците — таму и најлошите студенти апсолутно ќе ги завршат работите што им се зададени. Не зборувам само за оваа сегашна генерација, говорам во принцип. Понатаму, начинот на глума и начинот на мислење е различен. Кај нас, на пример, она што е емоција и што е резултат од таа емоција е најатрактивно — во Западниот свет тоа е примитивно. Таму се бара истите односи и релации да се развијат на еден друг начин. Друго е кај нив плачењето на погреб, друго е свадбата — настаните се исти, но цивилизацијата, културата е битно поинаква.

Сцена од претставата „Диво месо"

— Постои една фама дека нашата Академија не е многу расположена на оние кандидати кои имале некакво претходно актерско или режисерско искуство. Да упростам до крај, дали барате „студенти-глина" од кои ќе можете да формирате артист или режисер по узусите на професорскиот кадар на Академијата?

— Морам да кажам дека Академијата нема еден единствен критериум. Постои Комисија која ги прима студентите бруцоши, но бидејќи некој сепак треба да ги води тие студенти првите две години, сепак е прилично важно што ќе каже тој професор, иако во Комисијата сите професори имат еднакво право на глас. Сум имал и постари студенти, формирани личности, и можам да кажам дека со нив полесно се работи. На оние што имаат осумнесет години не се обидувам да им натурам некакво свое мислење — се обидувам тие самите да дојдат до свои заклучоци. Некој сега ќе ги разбере работите, некој ќе ги разбере подоцна, некој нема никогаш да ги разбере —

при што вистинскиот професор по актерска игра не мора да биде многу забавен или фин додека студираш — но, ако потоа видиш дека во театарот тоа функционира, тоа е големо нешто! Нашата работа како професор е некако со „задоцнето дјество", вистинските резултати се гледаат отпосле.

— Бидејќи си рботел и во СССР и во САД и претпоставувам дека ги познаваш театарските прилики во тие две земји, можеш ли да се обидеш да ги идентификуваш додирните точки и разликите меѓу американскиот и советскиот театар?

— Мислам дека, кога на времето го читав, Маркузе има речено дека Американците и Русите се многу слични. И јас мислам дека е просто неверојатно колку се слични, само дизајнот им е различен, во Русија „опремата" е на доста ниско ниво. Што се однесува на линија на глумата, што е парадокс, мислам дека Американците се повеќе оптоварени со Станиславски од Русите. Станиславски во САД е присутен на сите страни, неговите методи се и натаму развиени, па издадени се милион книги околу целата таа проблематика, па Роберт Редфорт ја завршил таа школа, па Ал Пачино, па едно-друго... А, во СССР, иако постојат тие државни школи каде се изучува Станиславски — постојат и маса театарски студија каде Станиславски не се споменува ни како име, нив во глава им се завртени други работи. Второ, битна разлика е тоа што Американците имаат повеќе информации за тоа што се случува во светот. Јас на час на моите студенти ќе им кажев, да речеме, „Знаете, како што рекол Гротовски...", а тогаш станува, не знам, пола клас и вика „Да, да, знаеме, сме биле на work shop кај него"... Во Москва Гротовски можеби некој го знае, а можеби и не, независно што Гротовски токму преку Русија ја земал целата таа источна мудрост. Она што е битна разлика е тоа што во Русија таа славјанска душа до крај се експлоатира. Од друга страна, во Америка во глумата постои еден крајно рационален однос, што не значи дека тој однос не е возбудлив. Напротив. Американците се под големо влијание на англискиот театар — за жал, на оној средно добриот. Но, на линија на грума, од Лоренс Оливие наваму, можеме да видиме еден прецизен говор, една јасна мисла, пригушени, а сепак нагласени емоции... Сето ова што го говорам е во начело, бидејќи апсолутно немам претензии да тврдам дека го познавам американскиот театар. Јас го знаев американскиот театар кога порано бев на седум дена во Америка — тогаш апсолутно сè ми беше јасно, што е мјузикл, што е драма и зошто не им чини тн. Е, кога сега поминав две години таму, и тоа директно во театар, дури сега не знам што е тоа американски театар! Но, интересни се тие паралели, тој директен судир... Еден од директорите на театарот во Америка каде што работев вика: „Никогаш нема да одам во Русија, бидејќи не одам на места каде храната е лоша!". Се разбира, ти можеш да му докажуваш дека во Москва има ресторани каде храната е супер, но од друга страна, зошто да му ги разбиваш илузиите? Тоа е тоа. Исто како што главната глумица која во Москва ја играше Мајката во „Тетовирани души", плачела кога била во Париз и во Загреб. Ја прашав зошто плачела, таа вели затоа што било страшно, а јас ја прашувам зошто е страшно, па страшно е, вели, во Париз е страшно... Се разбира дека за мене во Париз е супер но за неа е страшно затоа што таа си живее во овој свет во Москва, а Париз ѝ покажува даке може и поинаку да се живее, дека има луѓе кои од наутро се весели и се смеат.. Кога бев во Москва, некаде на почетокот на перестројката, доаѓам во хотел — сите намуртени; доаѓам во театар — сите намуртени; си реков, кој прв ќе ми се насмее, ќе му дадам некаква награда. И, после десетина дена една од портирките — којзнае, можеби не ѝ беше нешто арно — ми се насмевна! Јас ѝ викам „Момент!", стрчав до сабота, земав некоја ситница што имав и ѝ ја давам — „Ова е затоа што ми се насмеавте", ѝ велам. Жената ме гледа, не може да ми се изначуди... Тоа е таа мала разлика: во Америка сите ги гледаш нешто насмеани, од сабајле сите истрчале по не знам колку милји за да се има кондиција да се преживее тој секојдневен напор, бидејќи никој таму не е расположен да те гледа тебе оптоварен со твоите проблеми и да те чека кога ќе си ги решиш. Пред една турнеа во Јапонија, една артистка праша дали би и помогнале да најде градинка за детето бидејќи нема на кого да го остави додека е на турнеата — утредента ја бришат од списокот за Јапонија бидејќи прави проблем, а никој нема време да се бави со нечии проблеми. Или, една друга моја пријателка чиј маж беше директор на болница, го вика Одборот на болницата сабајлето во десет и, затоа што болницата има милион долари губиток, го замолуваат до дванаесет часот да си ги испразни фиоките, бидејќи уште утре мора да дојде друг човек со нов концепт за работа во болницата. Тоа може да се сторі безмилосно и ужасно, но некако е чисто, мора да функционира. А, во СССР, на проспектот Горки има една голема продавница, влегувам во неа и, прво, пет сантиметри вода од снегот што се топи; путер има на тони, така што мора да ти го сече; се продава на едно место, се плаќа на десетто; дури чекав на ред за некакви колбаси — колбасите се распродадоа... Мислам, луѓето огромно многу време губат на периферни работи. Тоа ти е истиот проблем што јас го имам кога одам на пазар кај нас: одам како оној праисториски ловец кој излегол да лови, па што фати — фати!

— Некои ти замеруваат што за две години во САД, не си успеал на некоја од тамошните театарски сцени да режираш некој наш драмски текст...

— Бев на work shop кај Питер Брук, во Бруклин, каде што ја играа Махабхарата. И, се претставува Брук, ја претставува целата екипа на проектот и, сега, бара и од публиката да се претстави: ајде, вика, кои се артисти во публиката? — и дигаат едно петстотини луѓе раце; кои се режисери? — дигаат раце едно стотиан луѓе, јас не дигам бидејќи ми е срам во толкава гужва; кои се драмски писатели? — се јавуваат едно пет-шеесет; критичари и теоретичари? — и тие пет-шеесет... Е — тоа е една стотинка од луѓето кои во Њујорк се занимаваат со театар! Сега, во таа ситуација кога ќе ми рече некој зошто во овие две години не сум одиграл југословенски текст таму, мислам, тоа ми е повеќе од смешно прашање. Само на конкурс за драмски текст во Сиетл, на конкурс каде се бира еден драмски текст, стигнуваат три илјади драмски текстови! Во American Repertory Theatre дневно стигнуваат по три-четири текста, постојат два-три драматурзи кои само ги читаат текстовите. Такашто, јас сум атипичен пример што воопшто сум дошол во ситуација да режирам претстава во професионален театар. Некои луѓе таму поминуваат и цел живот без да дојдат на ред да работат претстава во театар.

— Кога и каде почнуваш со работа на таа претстава и кој текст го режираш?

— Работам за American Repertory Theatre, каде што е школата каде што предавав, почнувам од средина на март месец 1990 година. Текстот го одбраа тие „Кавкаски круг со креда" од Брехт, бидејќи и пред тоа во школата ја режирав „Ма-

лограѓанска свадба", тоа некако им се допадна, па мислеа дека можеби би знаел да го направам и овој Брехтов текст.

— Да се вратиме на „наш терен". Во еден неодамнешен разговор со Горан Стефановски тој, патем, ми рече дека мисли оти неговиот најнов драмски текст, „Кула Вавилонска", кој ти го режираш во Драмски театар, е малку херметичен. Дали сум во право кога мислам дека ти Горана, преку твоите режии си знаел да го „спуштиш" на една поедноставна комуникација со публиката?

— Па, мислам дека јас и Горан сме доста различни. Предноста е во тоа што јас него го следев како се развиваше уште од првиот негов текст, така што никогаш спрема него не сум имал некакви односи „во став мирно" — сега, авторот дошол, па сите треба од памет да се вадиме... Од друга страна, основна цел ми била да направам претстава која ќе функционира. На таа линија, сè што сум мислел дека театарски не функционира, отпаѓало. Сум крател доста во текстовите на Горан кога сум ги правел тие претстави и сум барал од него преправки — што ни еден момент не значи дека јас него не го ценам како автор, говорам за чисто практични работи — во некои случаи и драстично сум го крател, меѓутоа тој никогаш тоа не го објавил во ниту една од своите книги. Секогаш си го објвувал неговиот оригинален текст, што исто така е еден вид на однос. Кога ќе одиграм некој негов драмски текст и кога ќе се вратам на книгата каде тој текст ќе се објави, гледам дека некои сцени јас воопшто не ги ни паметам, бидејќи во мојата претстава не биле играни, или сум ги скратил или не сум ги ни читал, затоа што сум сметал дека на некој начин не му припаѓаат на текстот. Мислам дека во своите претстави до крај сум го развивал тој некој театарски набој кој постои во тестовите на Горан. Она што го правам и сега, да речеме, со неговиот најнов драмски текст. Не мислам дека текстот е толку херметичен — повеќе е воздржан, недоречен, но не во смисла на некаква недопишаност, туку текстот повеќе ги навестува отколку што ги кажува работите. Конечно, животот се движи со таква брзина што било кој современ текст кој се бави со политика, доколку претендира да ги кажува работите до крај, е осуден уште од почетокот на катастрофа. Јас не можам да кажам ништо низ тој текст за денеска, но можам да кажам за една базична мачнина што ја чувствувам од ова што денеска се случува во Југославија. И, тоа ќе пробие во претставата, независно каква ќе биде таа по форма. Во секој случај, кај текстовите на Горан секогаш сум се обидувал да ги извлечам битните работи и оние што имат некое значење да ги направам главни.

— Колку текстови од Горан имаш режирано?

— Прво го имам работено „Јане Задрогаз" во 1974, па „Диво месо" 1978, па го имам работено „Дупло дно", два пати „Тетовирани души" и сега го работам „Кула Вавилонска". „Хајфај" не сум го работел, а „Црна дупка" ја работев сега со студентите на режија во Америка. Се надевам дека не промашив ни една...

— Што е она што те привлекува кај текстовите на Стефановски? Дали е точно дека Горан има едно ретко чувство во својот драмски текст да го вгради и ритамот на целата претстава?

— Па, јас мислам поинаку, него кога го читаш постојано има паузи. И Горан кога ми го чита мене текстот, тоа е тоа, ми го чита со тие паузи. Се спремам еден ден тие паузи да му ги одиграм во некоја моја претстава. Јас, пак, кога доаѓам да работам во театар, јас апсолутно не ги читам ремарките — ги читам еднаш на почеток и ги заборавам. Она што ме привлекува во неговите текстови е тоа што Горан е драмски автор — тој не пишува романи, не пишува поезија, пишува некои куси записи кои, всушност, се делови од драми. Тој е драмски автор, за последниве петнаесетина години напиша осумдевет драми, маса сценарија и сè што е врзано за драма.

— Дали можеби чувствуваш, заради таа негова продуктивност, евентуален пад во квалитетот на неговите драмски тестови, повторување на мотивите или трошење на идеите?

— Па, мислам дека се чувствуваат некакви граници на светот во кој тој се движи. Тоа едновремено не значи дека се работи за пад во квалитетот. Има една книга која сакам да ја напишам — сè чекам некој да ми ја нарача — а која би се викала „Паралелно читање на драмите на Стефановски". Всушност, да покажам како ситуациите од неговите различни драми се врзани, што се случи со ликовите од „Диво месо" и каде се тие стасани сè до „Кула Вавилонска", кои биле тие ликови во „Тетовирани души" и „Црна дупка". На некој начин, исти личности или дел од исти мотиви ако во еден текст се губат, во друг се појавуваат. Мислм дека Горан еден ист свет носи и „тумба" од ситуација во ситуација, од драмски текст во драмски текст, што е одлично додека може да издржи. Во тие текстови, понекогаш и самиот тој се појавува, се појавуваат и некои други луѓе што чувствувам дека ги познавам, но никогаш точно не сум ги дефинирал. Тој, всушност, има „манифактура" за правење семејна драма. Стефановски од тоа се обиде да избега, да пишува драми кои ќе имаат поуниверзално и поапстрактно значење, но, иако можеби ќе звучи старомодно и иако Горан можеби тој текст веќе не го сака, јас мислам дека „Диво месо" му е, сепак, најдобро напишаната драма, иако самиот текст по својата драмска структура можеби делува старомодно: петнаесет сцени, два дела, развој на ситуација и тн. Пренесените личности во неговите драми не се препознаваат лесно. Но, седиме на пробе на „Кула Вавилонска" со Ненад Стојановски, кој има играно во речиси сите текстови на Горан, и ќе се погледнеме за некои сцени, не знаеме директно од каде се дојдени, но го чувствуваме како нешто што е развиено од она што го знаеме од порано.

— Дали сте дошле на идеја со Горан да направите една монстер-претстава од сите негови текстови, претстава која би траела веројатно пет или десет часа и која би претставувала биографија на едно семејство и на едно време во повеќе поколенија?

— Не, не сме дошле на таа идеја, иако звучи интересно.

— Веројатно е прашање кој би го финансирал тоа?

— Да, но сум гледал во Америка маратон на **Јуџин О'Ниловите** или на претставите на **Сем Шепард**, каде се играле по неколку нивни текстови во низ и мислам дека беше многу интересно... Ние со Горан имаме доста различен живот и доста различно се движиме во Скопје, така што кога се зборува за **тандем**, нашата најсилна врска е фактички преку неговите драмски текстови. Другите врски се релативни, имаат различни фази. Пред неколку години дојдовме до една точка кога ни се чинеше дека сме сработиле сè што сме можеле заедно да сработиме.

— Немавте што ново да си кажете?

— Не, но дека би било одлично за него да си најде нов режисер, а дека е добро за мене

јас да прејдам на други автори. Згодна околност беше **тоа** што јас две години отидов во Америка, такашто ништо не работев со него, а тој имаше неколку претстави со други режисери. Мислам дека тоа беше добро за да видиме како функционираат работите.

— Како се чувствуваш кога некоја од претставите кои ти си ги режирал престанува да се изведува, кога се симнува од репертоар?

— Не знам, никогаш не сум се борел да ми се играат претствите. За мене, кога претставата ќе се одигра првите неколку пати, кога ќе го направи контактот со публиката, тоа за мене е завршена работа, кругот е затворен.

— Унко, еден претходен наш разговор, за еден југословенски неделник, го заврши со констатацијата: „А, јас имав толку потреба да зборувам за политиката“ . . .

— Добро, можеби и времето тогаш, пред-три четири години, беше поинакво . . .

— Какво е денес?

— Еве какво е: сега доаѓам од проба и кога, доста невнимателно, иако пробата трае до два саат, артистите во еден и десет им реков дека по работата со нив доаѓам на овој разговор — пробата во истиот момент се распадна, бидејќи сите веднаш се фрливме на политика: направивме партал лево-десно, искоментиравме сè што можеше за педесетина минути да се искоментира.

— Ти дадоа ли некакви напатствија за разговор?

— Им реков . . . Гледам тука се формираат разни партии, по бифе се собираат потписи, доаѓаат разни емисари, мои пријатели и познаници патуваат некде лево-десно, прават огранци и слично. Го гледам сето тоа и немам никаква желба да се вклучам, што е чудно. Се прашувам себе си зошто? А, од друга страна, веќе не е прашање на занимавање со политиката како „спорт“ — малку политика, па малку нешто друго, ај сега ќе дадеме изјава да видиме како ќе звучи, па ќе дадеме интервју итн. — веќе станува прашање на преживување. Што рече Горан Стефановски во едно сценарио кое никогаш не е снимено, ситуацијата е дојдена „до балчак“. Знаете, сега ги броевме на проба децата. Јас дома имам три деца и тоа сите три машки. Тие се една можна војска утре, тие се сè — и, кога тоа го мислам, воопшто не ми е пријатно.

— Имам ли право ако мислам дека спаѓаш во оние луѓе кои не го ценат многу јавниот политички ангажман?

— Можеби за да се одговори на ова прашање би требало да се вратиме малку поназад, за да видиме кај е сме сега. Некаде на седумнаесет години возраст, во гимназијата „Јосип Броз Тито“, бев примен во СК, па потоа за време на студиите на Академијата бев секретар на партиската организација, па во републичката Младинска организација едно месец дена бев секретар за култура . . .

— Аха, не знаев дека разговарам со бивш министер за култура . . .

— Да, бев младински министер за култура. Почнаа да ни даваат некои месечни паушали и, знаеш, фино е кога немаш плата, онака, ќе си добиеш паушалче, многу е фино. Видов дека тоа е малку, онака . . . Бев во една работна група која требаше во „Млад борец“ — на почетокот на седумдесетите, кога претседател на младината беше **Владо Петковски** — да расчистува некои работи; после во Градскиот комитет на СК бев член на некои комисии, па бев во Извршниот одбор на ЦК на СКМ, па направив едно два рецитала за прослава на годишнините на партијата — сето тоа траеше некаде до 1973 година. Тогаш, во 1973, реков дека веќе не работам рецитали, иако беа одлично платени: тогаш, за еден рецитал земав исто толку колку што се земаше за една претстава и плус моја полугодишна плата. Со сето тоа прекинав, уште некое време во Драмски театар бев секретар на партиската организација и такви некои активности. Некаде во 1981 година, кога излегов од Драмски театар, се обидов да го направам како проект „Лет во место“. Тоа е во времето кога уследија или веќе ги бев добил сите тие силни награди, највисоки градски и републички. Но, што се случи: барав прием кај некој од градските раководители, за да се пожалам на третманот на СИЗ-от за култура и некои други структури и никој не сакаше да ме прими! Во 1981 година се заврши моето членување во партијата, тогаш истапив од неа, на ужас на моите роднини и родители, кои се комунисти некои од пред војната, некои од војната. Независно од тие стории, јас и денеска сметам дека СК нема дефиниран однос кон културата. Потоа имаше некои смешни епизоди — сакаа да ме изберат за член на Сојузната конференција на Социјалистичкиот сојуз како делегат од Македонија, без никој да ме праша, а каде јас ниту на еден состанок не сум отишол. Веројатно уште сум член на таа делегација. Едно време бев на некоја листа за членови на ЦК СКЈ од Македонија, пред две-три години, кога се установи дека всушност и не сум член на партија . . . Се мислеше дека е природно да сум бил член на партија бидејќи, ете, тука сум, познат сум . . .

— За жал, мислам дека доаѓаат времиња кога сите, барем пред себе, ќе мораме да се прашаме за тоа што и каде сме можеле да се ангажираме, а не сме се ангажирале. Мислам дека доаѓаат такви времиња што подоцна не ќе може никој да се амнестира од својот дел од одговорноста. Се прашуваш ли дали си можел да направиш и нешто повеќе?

— Кога се јавив со текст во весниците да го бранам **Душко Ковачевиќ** за „Свети Георгие го убива аждарот“, ми се јавуваа луѓе ноќе по телефон да ме плашат како Македонци дека јас сум ја издал Македонија. Кога ќе погледнам вака наназад, во последниве дваесетина години, мислам дека доста работи сум направил со кои сум помогнал да се дојде до некаква — ах, треба да се каже **вистина**, но вистината ни како збор по овој митингот што требаше да се прави во Љубљана не може да дојде предвид — мислам дека доста работи сум направил што имале свое значење за Македонија, во било која смисла, и во рамки на Југославија и пошироко. Сега, дали требало јас да се ангажирам политички, во смисла да седам по состаноци? Тоа е тоа што мислам дека еден човечки живот е многу краток и дека ако можам да направам две три претстави годишно што ќе се знаачјни, мислам дека сум завршил работа. Јас не мислам дека театарот може да го промени светот — во тоа не верувам. Мислам дека театарот може да придонесе да се размрда свеста, да се отворат некои прашања и слично. Меѓутоа, не верувам во она излегување после претставата на улица за кревање револуција. Ливинг театарот во Нанси една година по претставата излегоа на улица и се испотепаа со граѓаните и со полицијата;

Сцена од претставата „Кула Вавилонска“

сум бил и во Јужна Америка, на пример во Каракас, каде после претсавата на гледачите само пушки да им дадеш во рацете и можат одма да се испотепаат — тоа сето постои, во ред, но мене сето тоа ми е од кратко значење. Мислам дека тоа не е цел на уметноста. Зошто ова се вика уметност, а ова другото политика? Зошто имаат различни имиња? Значи, кога говориме за оној „страшен суд“ кога ќе дојде еден ден и кога ќе зборуваме за она што сме направиле и дали сме можеле повеќе, јас мислам дека во тоа што сум го правел, сум направил доста. Сум го правел она што сум мислел дека е важно, а тоа е да поврзам разни точки на Југославија во еден единствен културен простор. Конечно, да го причекаме тоа салдо кое еден ден ќе се направи.

— Дали имам погрешен впечаток дека не си многу расположен да говориш за ова што се случува кај нас?

— Не дека не сум расположен, но се обидувам да домислам по кој редослед да ги кажувам работите. Гледам со големи симпатии за тоа како овде луѓето говорат и се ангажираат за некои наши македонски ситуации, за употреба на сила итн. А, од друга страна, на стотина километри од нас, во Косово се случуваат исти работи, а никој не реагира! Гледам на партискиве и другите избори како пропаѓаат кандидатите од народностите, што речиси се смета за нормално — можеби не нормално, но ништо не се менува. Не викам до каде се моите компетенции, туку дали ми е местото сегде, тоа се мислам? Која е можноста на уметноста?

— Како ги прифаќаш текстовите кои имаат и директни политички конотации?

— Кога би погледнале кои беа предводниците или најистакнатите учесници во тој тн. **политички театар**, како тројца најистакнати секогаш нè **„пикаа“ Љубиша Ристиќ, Душан Јовановиќ** и мене, независно што јас мислам дека не припаѓам таму. Постојано некако ме ставаа во таа група, а најмногу поради „Хрватски Фауст“ и поради некои други претстави. Од друга страна, сè што сум работел директно зависело од тоа што ми се случувало мене — како последниот текст на Горан Стефановски што го работам кој се вика **„Кула Вавилонска“ кој ако заради ништо друго, јас тој текст би го режирал и само заради насловот,** затоа што мислам дека токму само чекаме дали оваа Југославија ќе се урне, дали ќе остане, дали ќе се распадне или ќе се симне Господ и ќе каже: **„Да ви ги смешам сите јазици и да ве фрлам на разни страни?!“**... Секогаш сум имал еден

отворен однос и спрема животот и спрема она што го работам. **Ласло Вегел** еднаш напиша дека тоа е неомпресионизам. Не знам како се вика тоа, но сум го работел она што сум морал да го работам затоа што сум мислел дека е неопходно за мене. Не сум се обидувал со своите текстови да ја докажам тезата дека „политиката е курва" или слично — што, можеби, не е атрактивно за ова време — но, мислам дека сум зборувал за некои битни прашања на битен, а не на дневнополитички начин. Истовремено, тоа биле и театарски претстави. Затоа мислам дека тој плурализам кај мене е интересен, за разлика од овој еднопартиски систем.

— Дали би се ангажирал во некоја друга партија?

— Не знам, чекам да видам што партии ќе се формираат.

— Значи, не е исклучена таа варијанта?

— Па, јас сум гласач, а тоа значи дека најверојатно ќе се определам за некоја опција... На пример, ако се прифати овој предлог што го чув од Војводина дека Југославија треба да има еден претседател, јас немам ништо против тоа. Сосема се сложувам **Дрновшек** да ни биде претседател.

— Во некои земји театарците „дрмаат" — што велиш на тоа до каде стигна Вацлав Хавел?

— Па, мислам дека тој како писател е одличен. Да видиме каков ќе биде како политичар. Секогаш сум верувал во тоа дека некој кој е цивилизиран, културен, начитан, дека доколку и не може во сè да се снајде — може да собере паметни луѓе околу себе.

— На демонстрациите во Чехословачка се појави и паролата „Веќе не сме несреќни!"...

— Нашата парола би била обратна: „Не сме веќе толку среќни"... Таа парола на Честите е апсолутно потресна. Не знам, мислам дека во тој социјализам ништо не е по мерка на човекот. Кога поминуваш на улица, и таа улица е огромна; огромни концертни сали, од два клозета; една банална потрбеа да се превезеш од една на друга страна во Скопје не ви е овозможена нормално, на обичен начин. Од друга страна, сметам дека постои еден мит за Запад во Источните земји, кој доаѓа највеќе преку филмовите — нашата слика за Америка е главно преку оние фини, „испеглани" филмови кои ги гледаме тука, каде сè е чисто, со паркови, градини и големи куќи, имат некои проблеми но може ќе се решат, имаат кучиња, бензинот се продава не на литри туку на галони и пак е поевтин од нашиот — така, постојано таа Америка живее како еден сон за едно богатство...

— Како во „Тетовирани души"?

— Јас прво ги направив „Тетовирани души", па потоа отидов во Америка. И — таму ги сретнав ликовите на Горан на еден ручек, како седат сите заедно. Ме однесоа на една прослава, 25 години свадба, и седат тука повеќе луѓе, храна и пиење неописливо многу, едни двајца седат со едно куче и ни збор не прозборуваат — значи, едно мешано друштво, од сите краеви на Југославија. Карши мене седи една жена. Едно време, наеднаш почна да плаче, се загрцнува од плачење. Мене јадењето, нормално, веднаш ми преседна. Жената што седеше до неа ја прашува што е, што стана? Ништо. Па, зошто плачеш така, одеднаш? Па, еве, покажува на мене, заради него. Па зошто заради него, вика оваа донеа, види го, жив е, здрав е... Плачам, вика, затоа што е од Скопје... И — тоа е страшно: таа плаче само затоа што сум јас од Скопје! Тоа е таа цена на тој сон.

Или, еден мој чуден познаник таму, се вика **Љубен Настевски**, кој имаше еден сон, со својата огромна американска кола, најголемите што постојат, да дојде во родниот Велес и да се провози горе-долу по главната улица. А, истовремено беше свесен дека можеби ќе почине во Америка, без да му се исполни сонот. Некои соништа таму се кинат.

— Зошто не се појавите на Собирот на културните работници на Македонија?

— Затоа што мислам дека тоа е несериозно. Прво, тој Собир, како и да е, го организираше Социјалистичкиот сојуз, кој и порано имал организациони форми и можности да превзема акции во културата и некои состојби да коментира — па, ниту превземал, ниту коментирал. И во ЦК на СКМ и во Социјалистички и сегде низ другите државни органи културата стално била третирана само кога ќе дојде некоја итна состојба — или конгрес, или кога ќе се најави штрајк или нешто слично — и тогаш во овие форуми редовно ќе се направела некоја седница или така нешто само за повторно да се издуваат некои вентили во културата. Мене такви манифестации не ме интересираат. Второ, мислам дека на тој начин, со свикување на некакви Собири, не се решава проблемот во културата. Проблемите што ги има нашава култура не се решаваат во сала каде има присутни 1.000—1.500 луѓе, особено не каде сите ќе се жалат дека немаат пари. Тоа апсолутно не ме интересира. Понатаму, погледнете го составот на луѓето кои го организираа Собирот — речиси сите тие луѓе и до сега сум ги гледал насекаде Такашто, прво треба да се сменат луѓето за да можеме да зборуваме за нешто ново. На вакви брзи трансформации е подготвена само бирократијата за да не ја оддуваат новите ветришта и за да остане таму каде што е. Знаете, не сум за никаква ексклузивност, но мислам дека проблемите во културата се решаваат и со една индивидуална борба. Да речеме, ако ситуацијата кај нас е таква една режија да се плаќа двесте долари, а јас мислам дека треба да се плаќа четири илјади долари, тоа е битна разлика. И, ако изборам цена од четири илјади долари, тоа значи дека режијата во Македонија не може да се плаќа веќе двесте долари, туку ќе се плаќа минимум две илјади долари. Сакам да кажам, јас не верувам во таков еден Собир на културни работници на Македонија кој е замислен како една општа релаксација на нацијата во поглед на културата, каде секој ќе си ја каже својата жолчка и тежина. Не велам дека ова што го кажувам не е можеби малку старомодно...

— Конечно, Унко, дали се плашиш за судбината на Македонија?

— Па, јас се плашам за Македонија на еден друг начин. Не се плашам дека Македонија, иако од некои и загрозена, ќе ја снема или како нација ќе бидеме изгубени. Мислам, не се согласувам со тоа дека ние ќе опстанеме и ќе се развиваме само со тоа што постојано и единствено што ќе правиме ќе биде да инсистираме на тоа дека сме Македонци. Страшно важен процес е и Македонија да се отвори кон светот, да остане дел од таа цивилизација. Не можеме ние со години на назад да живееме само од некои национални митови. Не сакам да ги негирам, одлично, супер, ги имаме, наши си се, многу си ги сакаме и сето тоа, но тука работите не можат да застанат, мора да се оди понатаму. Многу е жално што сè уште не сме спремни и не сме во таа фаза да правиме малку ирониja и со својата историја. Оној момент кога ќе почнеме така да размислуваме, ќе бидеме и послободни, затоа што сега сме некако стуткани, затоа што сме страшно оптоварени со некоја наша историја. Еден мно-

гу конкретен пример: во Бугарија сега се случуваат овие митинзи и промени. Многу е тешко Скопје да се каже што таму всушност се случуваа, но мислам дека не може да се негираат промените што се направени. Со право, нашата јавност со внимание го следи сето тоа. Во сета таа мешаница, на една минорна манифестација од неколку стотици луѓе, се бара присоединување на Македонија од страна на Бугарија, на што ТВ Скопје објавува петминутен коментар со еден страшно опасен речник и одденаш, станува поважно ова второто од она првото — ако сме за некој процес на демократизација, мора да се прифати дека и во Бугарија ќе се јават сите можни струи. Според тоа, се јави прво онаа големата демократизација, па се јавија овие неколку стотини, па се јави здружението „Илинден“ — значи, иако не велам да бидеме незаинтересирани за тоа што некој нè посакува, но едноставно постојано сме подготвени на град кој е во состојба да ги жртвува сите демократски промени во Бугарија, при тоа не прифаќајќи дека во демократијата ќе се јават сите можни политички ставови и барања Еве, за пример можат да ни послужат односите меѓу Словенците и Австријците, каде Словенците постојано биле и негирани и оспорувани, но на економски план, да речеме, сè што можело да се случи за взаемна соработка — се случило. Тоа е една од можните поуки за нас.

С. Орданоски

„ПЕР ГИНТ“

На сцената на loev experimental theatre

Ибзеновиот драмски текст „Пер Гинт“ ретко се поставува на сцената во САД. Но, вечерва се изведе троиполчасовна адаптација во Leov Drama Center во експерименталниот театар под покровителство на Институтот за напреден театарски тренинг при Харвардскиот American Repertory Theatre.

Ова ремек-дело е режирано од Слободан Унковски, југословенскиот гостувачки режисер во Институтот, кој е добро познат во Европа по неговите многунаградувани претстави, од кои осумнаесет биле вклучени во програмата на трите национални и интернационални фестивали во Белград, Сараево и Нови Сад.

Унковски го избрал „Пер Гинт“ бидејќи тој текст „го покажува патувањето во кое сите сме вклучени и бидејќи е полн со прекрасна поезија“. Низ драмата „можеме повторно да откриеме некои заборавени чувства во човечката природа, оние кои не се до таа мера логични или втемелени во рационалноста“. „Пер Гинт — вели Унковски — може да претставува инспирација за публиката да размисли за сопствената егзистенција и за значењето на животот“.

Наместо стотината ликови кои се појавуваат во текстот, Унковски ангажирал 10 луѓе, пет мажи и пет жени, а секој од нив игра по неколку улоги. Еден артист игра 15, друг 10 или 12 лика. Унковски, исто така, одредил тројца артисти да го играат ликот на Пер Гинт: еден како млад човек во првиот чин; другиот како средовечен човек во вториот чин; и третиот да го игра Пер Гинт како старец во третиот чин.

На врамнувањето на својата макотрпна работа артистите и режисерот потрошија месец и половина проби, шест дена неделно.

Унковски и артистите употребиле завидна имагинација за да го доловат чувството на простор како Гинт да ја проскитува Земјата, од пренаселеното вилинско кралство до осамените пустини на Африка , како дете, љубовник, бизнисмен, пророк и филозоф.

На пример, наместо конструирањето на огромна сфинга на сцената, артистот користи огледала за да ги навести контурите на египетскиот споменик. Исто така, режијата помеѓу дејствата ја придвижува публиката поблиску кон сцената сè додека, конечно просторот за игра не е редуциран на сцена од четири на четири чекори.

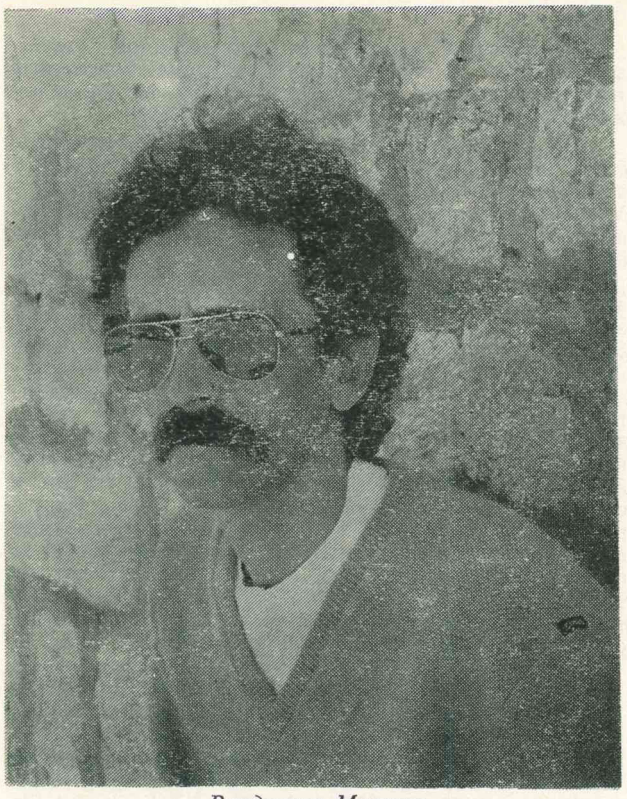
„Им дозволивме на артистите да пронајдат и направат вдахновени решенија“, вели Унковски, „Артистите, конечно, се најмоќното средство на драмата“.

Хенрик Ибзен го напишал „Пер Гинт“ во 1867 година во Италија. „Таа е резултат на искуствата на младиот автор кој пишувал со полна сила во една нему поинаква културна средина“, вели Унковски, „Можеби токму затоа и се решив да ја режирам оваа драма — како и Ибзен, и јас сум далеку од дома, среде една поинаква култура“.

Harvard University Gazette, 16 јуни 1989

Разговор со:

ВЛАДИМИР МИЛЧИН



Владимир Милчин

Декември е, инфлацијата ни е секојдневие, вестите за астрономски поскапувања ни станаа обични. Се отвораат народни кујни (обичај што ниту една земја не би требало да го прифати на крајот на толку прогресивниот и хуман XX век), статистиката, со својот немилосрдно студен јазик, од време на време ни кажува колкав е бројот на оние што со своите приходи не можат да се обезбедат елементарна егзистенција. Или, на кусо кажано, материјалната база, и општата и поединечна е — катастрофална.

А во сето тоа постојат институции кои и понатаму сакаат да се бават со произведување на таканаречените духовни добра. Барем кај нас највитален и најактивен дел од тие институции се — театрите.

Театарските луѓе и во новонастанатата ситуација (тие би ви рекле дека за нив тоа е стара ситуација), на материјална и морална криза сакаат да работаат.

Владимир Милчин, режисер од, сега веќе средната генерација на театрски режисери кај нас, секогаш активен, работи и сега, и сака да работи.

Милчин има 20 години професионален стаж и 46 режии, на сцените на сите театри во Републиката, но и во повеќе театри од Југославија. Милчин е и вондреден професор на Факултетот за драмски уметности во Скопје а моментно е и претседател на Здружението на драмските уметници на Македонија.

Значи, Владимир Милчин може да биде благодарен соговорник за сè она што сега се случува во театарот, и надвор од него.

Затоа и го побаравме.

Но, од каде да почниме?

Од тоа дека сите сме соочени со проблемот како да се преживее. А во таква ситуација навистина е тешко да се фантазира, да се мечтае. Мислам дека секој ден жевееме во нешто што би го нарекол терор на ненормална нормалност. Она што околу нас се случува, е до таа мерка чудовишно, меѓутоа го примаме во такви некакви редовни количини, што ние на тоа се навикнуваме.

— Според она дека сепак „човекот е најиздржливо животно".

„Човекот е најиздржливо животно", а театарот е медиум кој речиси поднесува се. Еден артист кога го прилагодувавме „Мизантроп" во театаров „Центар", по една проба ми рече дека еден друг актер, исто од МНТ, дошол и им рекол; „Луѓе, па вие пробате"!? Можете да пробате, да мислите на работа во ситуација на вакви плати? Како воопшто можете да се концетрирате на тоа што го работите? Како воопшто гледате смисла во тоа? „Мислам дека театарот, она што го реков пред малку, театарот поднесува сè, ми сè чини дека таа е онаа огромна моќ на театарот да се спротивставува со таа своја смисла на една општа безмислица, на еден општ апсурд. Тој е еден простор во кој луѓето, забораваат каде се. Се случува, има такви мигови. Театарот има една своја магија, дозволува една изолација.

— Едно бегање?

Да, само не на оној начин — јас да заборавам во кој свет живеам. Во тоа бегство јас всушност произведувам еден свој однос кон тој свет. Меѓутоа, имам можност, во еден интервал, во еден термин временски, да се издвојам, да ги согледам работите, да ги следам. Да не се губам во поединости, туку да извлечам еден глобален поглед. Тогаш јас сум малку над, имам извесна дистанца. И некако, се собирам. Моето битие кое инаку раздробено на проблеми дали ќе успеам да купам ова или она, дали ова ќе поскапи ова или она, дали ќе имам пари да платам струја, тоа мое битие се синтетизира, постигнува некакво единство во заедништвото со другите, и имам една состојба на можност да ги погледам работите одозгора, да имам некоја перспектива на нив, и тој однос да го изговорам. Се разбира, дека не значи, дека таа способност, таа моќ на театарот може да се експлоатира до бесконечност. Зашто се се троши. Веројатно и таа магија на театарот има извесна граница. Ние секој ден сме изненадени дека таа граница е сè понатаму и понатаму. Ние летоска, таа екипа која го работевме „Мизентроп" во Охрид, бевме изненадени од тоа колку можеме да поднесеме, во име на некаква претстава. Како услови на работа, итн. И очевидно е дека она што се уште го спасува овој театар, македонскиот театар е тоа дека луѓето што работат во него, можат многу да поднесат. Меѓутоа се плашам дека тоа може да се злоупотребува. Дека дури и системски може да се злоупотребува.

— Во која смисла?

Мислам дека ова тактика што е сега на „дневен ред" е таа тактика театрите да се задоволат со тоа што ќе се обезбедат некакви лични доходи, меѓутоа она што се оневозможува во театрите, е она без што еден театар не може, а тоа се претставите. Без тоа луѓето можеби, едно време и ќе се задоволат, и тоа оние кои се од

помалку креативна природа, меѓутоа, еден ден сите ние ќе се запрашаме — па зошто сме? Ако нема претстави, ако нема публика... Мислам дека доаѓа чувство на понижености, срам.

— Пишуваме веќе дека во Штип, во Прилеп, им рекле „земајте плата и молчете“! Не работете!

Тоа е, како да кажам, пак една позиција на дворски шут, нели? Една позиција на милост одозгора. Фрлање коска на оние кои можат, „да лаат“ а театарските луѓе можат да лаат, од сцена, покрај сцена, итн, за да замолчат. За од нив, преку нив, да не се искристализира, еден гнев кој очигледно се шири.

— Мислиш дека на некој му е страв или може да му биде страв од лаењето на артистите, на театарските луѓе? Тие малубројни не би можеле да исплашат со своето собирање...

Бројот не е застрашувачки, застрашувачко е нивното влијание, нивната моќ за сугестија. Нивната моќ да ги арктикулираат чувствата на другите преку своите чувства, Преку зборовите на некои кои очевидно биле попаметни од нас, па ги напишале пред две илјади години, или пред илјада години, или оние, кои ги пишуваат денес. Според тоа, не мислам дека театарот може да се потцени. Кога театарот би станал свесен до крај за она што го може, како што од време на време со своите претстави покажува дека може да биде тоа, кога својата позиција би ја освестил до крај, кога до крај би бил готов на тоа таа да ја изговори, тогаш мислам дека многу работи за кои кај нас се говори патем, или настрана, би биле изговорени јавно. Се разбира во форма на уметност, не е форма на памфлет. Според тоа не мислам дека, вака како што е сега, се уште е можно да се купува молчењето. А убеден сум дека тоа ќе може да трае уште многу долго.

— Дали уметниците и припаѓаат на работничката класа?

Тоа е последица на едно сфаќање, на еден поглед, кој не е од денес. Тоа е последица на една вулгарно, извитоперено сфаќање, на едно псеудомарксгичко сеќавање, дека најпрво доаѓа базата, а потоа надградбата. Нас таа заблуда, која во Југославија владееше неколку децении, скапо не чини. Еден ден се разбудивме и видовме дека имаме неписмена работничка класа. И тоа трае сеуште. Вистинските пролетери во театрите се актерите. Оние што го носат репертоарот. Оние кои физички работат. Оние кои го прават производот. Оние кои најмногу квантитативно работат, тоа се вистински пролетери. Тие се оние кои скапо ја плаќаат својата плата. Оние кои најмногу се трошат на сцена, во секоја смисла, кој репертоарот го влечат на грб. А платени се исто, или полошо, од други актери кои далеку помалку се трошат, а далеку помалку од другите структури во теататорот, кои живеат на нивниот грб. Од тука таа теза дека ова не е работничка класа и дека не произведува, итн. Мислам дека дефинитивно треба да се расчисти како една конструкција, типично бирократска која била создадена само за тоа оние кои произведуваат духовен производ постојано да живеат под чувство на вина, под чувство на грижа, на совеста, (да бидат замолчани зашто произведуваат „сомнителни“ производи од идеолошки и од морален аспект) за полесно да се одржува една состојба во која „морето е мирно“. За да може бирократијата својата власт полесно да ја држи да ја развива. Понатаму од тука произлегуваат две последици за оној кој е духовен производител: Или ќе се претвори во дворски уметник или...

— Во дворски шут...

Дворски шут... Дури и тоа го вклучувам. Тоа е некој кој се обидува да се приближи до трпезата. Или, ако не е дворски уметник или шут, ќе отиде во еден вид самопрогонство. Ќе се осуди на некаква егзистенција која подразбира поднесување, плаќање, трпење или плаќање на извесни цехови. Тие модели на однесување ние ги имаме кај нас.

— Мислиш дека постои или се јавува некаков сениште на сомнителност над производителите на духовни добра, над интелектуалците? Дека можат да бидат прогласени за непотребни?

Сомнителни се. Следната фаза би била да бидат прогласени за непотребни. Таа визија делува како визија од некаква негативна утопија. Меѓутоа, не е не реална. Не би бил многу запрепастен, од таква варијанта. Зашто властодржците за да се одржат, мораат на народот да му покажуваат „еве ние штедиме овде, штедиме онде“. Кога се говори за растоварување на стопанството кој е на удар? Образование, култура, здравство. Оние всушност кои трошат најмалку. Ако не се лажам пред некој месец слушнав дека вкупно во културата во СРМ има околу 2.600 вработени. Ако толку души е толкав товар и македонското стопанство не може да ги издржи, тогаш се прашувам што сме правеле 40 години. Утре ќе излезе некој и ќе рече: „луѓе што ќе ни е сапун“... Пред извесно време една моја изјава предизвика реакции, а тоа дека ние чекориме кон варварство. Меѓутоа, мислам дека стварноста се повеќе ја потврдува таа изјава. Здравството не чини, културата е непотребна, образованието ни е за никаде. Ме интересира што е тоа што не одвојува од тоа да не станеме варвари.

— И пак стопанството никако да закрепне?

Јас сум убеден дека стопанството, и нема да закрепне па да бидат укинати и сите театри во Македонија. Зашто никој не може да ме убеди дека театрите се тие што го оптоваруваат толку, па да не може да крене глава“. Ниту сите училишта, ниту сите болници.

— Што мислиш за моќта на една група на луѓе што се на власт, да укинат една културна институција, за која велат дека е локална, иако народот таму не е „локален“, туку е во целината на еден народ, на една култура? Случајот со Титов Велес, со Куманово.

Мислам дека еден ден некој ќе ни каже дека сме биле достојни за презир. Еден град што се откажува од културата, не заслужува ништо друго освен да биде презрен. Дотолку повеќе, ова веќе не се однесува на градот туку на неговото раководство, ако се служи со лаги, со манипулации. Ова го кажувам од проста причина, дека оние луѓе меѓу кои бев и јас, кои се обидоа да го спречат укинувањето на театарот во Куманово, беа едноставно лажни. Јас сега можам себе си да си префрлам што сум бил, но незнам кој пат глупав, па сум поверувал дека со луѓето од политиката може да се разговара, а при тоа човек да не биде изманипулиран.

Во Прилеп имавме случај-обид, една претстава да биде протерана од прилепската општина. Очевидно... А тоа е исто, тоа исто прашање на цивилизациско ниво...

Со овие примери „одиме со крупни чекори кон цивилизацијата...

Јас не мислам дека некој има право да ги ослободи политичарите од обврска кон културата. Нема таква земја во светот, во која е така. Нема ни една земја каде нема министерство за култура. Југославија е единствената.

— Југославија нема министер за култура, ни министерство. Но затоа секоја општина има свој

„министер“, и министерство — СИЗ-от или културно-проветна заедница.

Има, има министри кои под себе имаат од физичка култура, спорт, во Скопје и зоолошка градина има, нели, и во Битола има зоолошка градина, па преку образование, наука, техника, до култура. Може ли некои да замисли, еве, ај да се сетиме. Може ли некој да го замисли Марло како министер со толкав дијапазон...

— Тешко...

Мислам кој е тој човек што може сето тоа да го „владее“, да го знае? Доколку навистина сака да се занимава со тоа!

— Кога веќе го спомна Марло, се сеќавам на една негова министерска изјава. Стануваше збор за загубите на Државната Опера во Париз, Изјавата беше, ја прераскажувам, — ако Операта има загуби, а тоа е „моја“ опера, бидејќи јас сум министер, нормално тие загуби да ги покријам јас, односно мојата влада.

Во Франција луѓето се паметат по некаков монументален зафат во културата. Жорж Помпиду по што ќе го паметиме? По културниот центар „Жорж Помпиду“! По аферите не, аферите се заборавија. А центарот „Помпиду“ е денес срцето на Париз. Од тука мислам дека од таа обврска, од културата, политичарите не смееме да ги ослободиме. Дури треба и да ги потсетуваме-дека е тоа нивна должност. Не го говорам тоа заради мислата дека ние од театарот, сметајќи на политичарите, треба да ги дигнеме рацете и да чекаме некој да ги реши нашите проблеми. Не, сметам дека ние на некој начин сме обврзани кон некои свети, национални вредности, а обврските кон нас се сведуваат на тоа за сега, порано или подоцна во месецот да се фрли некакво кутче пари.

— По еден подолг или пократок период на убедување и да речеме — молење.

Се разбира, кога сме во таква ситуација, кога немаме сами од себе поголема финансиска моќ, ние сме уште попонизни. Мислам дека театрите мораат да направат нешто. Тогаш мислам дека и поинаку би разговарале со политичарите. Нема потреба подалеку да се оди, само да се погледне колку е често присуството на некои луѓе, кои се задолжени за театрите, колку е често нивното присуство во театрите, колку се тие директно информирани, колку тие знаат за тоа како се произведува претстава, како се одржува претстава. Доволно е тоа да видиме колку тој однос е однос на главоболка. Театрите за нив се само извор на главоболка.

— Да се вратиме кон потеатарски теми. Како ги избираш текстовите кои ќе ги поставуваш на сцена?

Основниот проблем на режисерот при изборот на репертоарот е — прво да го прочита своето време, односно да го прочита текстот низ ова време и второ, тоа свое „читање“ да му го направи јасно, живот на ансамблот со кој работи, и трето, што не значи дека е најмалку важно, да погоди и тоа кој текст со такво читање каде треба да го прави. Да го погоди ансамблот со кој една своја визија може да реализира.

— Постои ли некаква автоцензура кај тебе како режисер, при изборот на текстови?

Да сè плашам од нешто, од некакви политички реперкусии?

— Да, при изборот на некој текст.

Не.

— Ти беше член на жири на годинашното Стериино позорје. Ако се земе Позорјето како некаков преглед, или пресек, на она што сè најдобро или најгледано во југословенскиот театарски простор, тогаш излегува дека најрепрезентативни се претставите, како „Оригинал на фалсификатот“, „Мора“, „Русата Еврејка“, итн, каде се плукаме едни со други — нанационална основа. Тие претстави се страшно популарни кај публиката. Или во оние во кои се плукаат и пцујат бившите политичари... А овде кај нас нема такви текстови, нема такви претстави.

Историјата на театарот познава една фаза, при распаѓањето на Римската империја, кога публиката масовно и воодушевено гледа спектакли во аренките каде се спалуваат христијаните. Значи, има фаза кога театарот останува апсолутно без духовни вредности, станува нешто што треба да ја засите крвожедноста. Јас морам да кажам дека не сум воопшто одушевен од претстави кои ја привлекуваат публиката со тоа што пцујат некого.

— Како народ или личност...

Да, од проста причина што мислам дека тоа е надвор од уметноста. Особено ако се работи за повредување на народ. Не само затоа што тоа не е нешто што е достојно на уметноста. И заради тоа што мислам дека тоа е оној театар кој е всушност инструментализиран. Театар кој е слугинка на политиката. Тоа се случува во момент кога театарот гледа дека политичарите тоа го дозволуваат, или дека на тоа поттикнуваат. Мислам дека тоа не е никаква слобода. Тука е одново слугинска позиција.

— Една диригирана слобода, дозволена слобода или дошепната.

Диригирана слобода. Мене денес неприфатливо ми се чини постојано потсетување на меѓунационалната омраза. Тоа стана политика, тоа е курс политички. А театарот не смее да биде простор на кој се афирмира политички курс, затоа што политичкиот курс е прашање на денот, и прашање на борба за власт. Театарот во тоа не смее да учествува. Театарот не смее да биде место на кое ќе се потврдува и зацврстува нечија власт. Напротив. Според тоа мислам дека тоа е најниската точка на југословенскиот. Театарот во неговата историја.

— Оваа сега, во која сме?

Да, мислам дека тој може комотно да се спореди со оној повоен период на социјалистичкиот реализам. Тој е исто таква лага, како таа тогаш. Уметничка лага. Без оглед на тоа дека е вистина дека во стварноста има омраза, меѓунационална итн. Меѓутоа, тоа не е вистината на уметноста. Доколку повеќе што тоа е станато вистина на политиката и со неа се манипулира. Секое учество на театарот во тоа, без јасна дистанца, без јасна визија, значи колаборанство со политиката.

— Кај нас нема такви претстави. Има ли тенденции да ги добиеме?

На тоа можеме да бидеме само горди. На пример еден рече дека тоа гаѓање на портретите на раководителите со стрелички е историска, антологиска сцена во „Оригинал на фалсификатот“. Само — тоа се мртви луѓе. И на нив веќе, и пред театарот, се исфрлени толку стрелички по сите весници, што театарот е тука, како би рекол последниот вагон во композицијата. Од тука таа „историска сцена“ треба да биде запишана и ќе биде запишана, но, како — срамна сцена за театарот. Без оглед на тоа што публиката е воодушевена. Тука се случува едно празнење. Но, знаеме од историјата дека слично празнење се случувало на плоштадот во Париз при гилотирањето. Колку јас

знам, човекот се очовечува кога оди кон индивидуа, а не кога оди кон тоа да се претопи во маса. Според тоа, театарот кој од луѓето прави маса, не е уметност. Уметноста очовечува. Како можеме да зборуваме за уметност кога основната емоција што ја произведува е — омраза. Затоа мислам дека е добро што овој наш, македонски театарски простор е се уште сочуван, и добро е што немаме никаква ситуација, преовладувачка, да исмејуваме припадници на други народи, само затоа што се тие припадници на друг народ.

— Колку режии правиш годишно. Има ли некој ритам, некое правило, план тука?

Сигурно. Кога правам три режии годишно, тоа ми претставува максимален напор, по кој ми треба пауза. Пауза треба и меѓу две режии. Така, две до три режии годишно за мене е оптимален број.

— Имав чувство дека повеќе работиш?

Јас имам до сега ... од 1969 година кога беше првата режија, значи 20 години, имам 46 режии. Мислам дека само една година имав четири режии. Тогаш имав две „големи" и две „мали", камерни претстави. Но, тоа го паметам како огромен напор. Тоа веќе не можам да го повторам. Тоа беше, една година кога имав поголема глад за режија.

— Ти си ангажиран и на Факултетот за драмски уметности во Скопје. Сега се вонреден професор.

Да, баш затоа. Заради Факултетот јас можам да направам само две претстави надвор. Максимално. За време на одморот, на распустите. Зашто тоа е проблем и временски, но и духовно трошење. Сега бргу имаше еден период од три месеци кога не можев да помислам на театар. Кога бев страшно заситен.

— Пак се враќаме на проклетите пари. Кажи ми колкави се хонорарите? Еве сега ти, колку доби за последната премиера „Мизантроп"?

Па најпрво работев сам на текстот, потоа со сценографот, костимографот, од почетокот на јуни со ансамблот. Премиерата беше на 18 јули. Потоа повторно работевме на „Мизантроп" за да ја поставиме на оваа сцена во Скопје. Во театар „Центар". Ако се соберат некаде околу три месеци сум работел на претставата.

— Значи две стари милијарди поделени на три месеци. Тоа не излегува многу... Убаво звучи две милијарди, но тоа е за работа од три месеци... — Колку студенти примивте на ФДУ оваа година? Има ли навалица на факултетот? Тоа може да се земе како некој показател колку сме талентирани, богати со таленти... Или можеби за популарноста на професијата?

Интересирањето не е постојано исто. Чудно, има разлики меѓу години и во однос-машки, женски. Пред две години имавме една генерација кога беа повеќе девојки од момчиња. Мислам дека тоа беше прв случај. Потоа пак се врати тој однос да има повеќе машки од женски. Не ми е јасно зошто е тоа така...

— Ако се направи некаков бегол преглед на ансамблите, мислам дека има недостаток на актерки!

Да, има. Сега всушност се покажува тој дисконтинуитет во доаѓањето на генерациите, кој е настанат уште пред дваесет и нешто години. Таа дупка, огромна, меѓу Средната театарска школа и отворањето на Факултетот. Се покажува една непокриеност на генерации во театрите. Можеш да замислиш какви последиците ќе беа ако закаснеше уште некоја година отворањето на Факултетот.

— Беше претседател на Здружението на драмските уметници на СРМ. Како ќе биде оценет твојот мандат-како успешен?

Неуспешен. Мислам дека јас многу доцна извлеков вистински сознанија за тоа. Вистинското сознание гласи дека единствена смисла денес има само ако тоа Здружение се претвори во Синдикат на театарски работници. Јас тоа го предложив на седницата на Претседателството на Здружението на Југославија. Ние, од Конгресот пред две години наваму, констатиравме дека фактички ние немаме никаква помош, ни поддршка од Синдикатот.

Ни стана јасно дека, на пример, ако сакаме нешто навистина да промениме, да им помогнеме на нашите членови, ние мораме да навлеземе во едно поле кое воопшто не го знаеме-законодавството, правото. Во сите тие работи, законот за театри, статуси на пензионери инт. секаде се соочуваме со проблеми на таа правна регулатива. Наеднаш констатиравме дека нам ни е потребна правна служба. Ни еден од нас, почнувајќи од претседателот Златко Витез, нити има време нити способност да го разбере сетоа тоа. А Сојузот, таква правна служба нити има, нити може да издржува, освен во случај ако се претвори во синдикат и таа членарина што ние ја плаќаме на синдикатот за која не добиваме ништо, ја плаќаме на тој синдикат. Ако сакаме вистинска заштита и ако сакаме дури да чекориме пред администрацијата во донесувањето на тие прописи кои потоа не колат. На пример, кога некои од нас пробаа да навлезат во тој однос на финансирање на културата, кога дојдовме до онаа теза дека културата е скапа и дека за тоа многу се издвојува, дојдоа до сознание, ги извадоа тие фамозни проценти и дојдоа до сознание дека по издвојувањето за културата, во Југославија е некаде последна во светот и слични нешта.

Н. Блајер

Разговор со
МАРСЕЛ МАРШАЛ

Театарот како терапија

Ако Европа ни е метата кон која се стремиме од повеќе причини, но најмногу заради разрешувањето на стопанската криза која повеќе години го потресува југословенскиот дел од Балканот а од која зависат и постигањата во сите останали свери, особено културата, тогаш деновиве љубителите на театарската уметност имаа причин да се почувствуваат по малку европски следејќи ја извонредната изведба на молиеровиот „Дом Жуан" на марсејскиот театар „Ле Крие". Иако релативно млад по формирање, театарот „Ле Крие" го постига својот максимален подем и за дваесетина години успева да се качи на трето место на еминентната скала на француските театри, како со оригинални режии и изведби, така и со организација и ангажирање на еминентни артисти. ни гостувања на странски трупи и театри. Не сакајќи да бидеме пристрасни ќе мораме да истакнеме дека ваквиот подем марсејскиот театар му го должи на еден од заживувачите на овој театар и директор, Марсел Маршал кој уште во своите студентски денови почна да покажува организаторски способности основајќи ја неформалната театарска група „Котирин" во 1958 година. Стекнувајќи афирмација со режисерските активности во „Ла комеди франсез" во 1975 година е поканет да учествува во активирањето на марсејскиот театар кој е сè уште во изградба. Од 1981 година тој се наоѓа на чело на овој театар во кој успева да го оствари својот сон од најраната младост користејќи ги сите можности што му ги нуди театарот: од управување и организација, режија на омилени автори и сопствени текстови и на крај глумата.

— М. Маршал, комплексен лик на современата француска театарска умешност, разбрана во нејзиното најшироко толкување. Како успевате да ги усогласите овие три работи и што за Вас значи да се биде еден толку значаен член на исто толку значаен француски, значи европски театар?

М. М. — Уште кога се одреков од мојата оригинална професија правото и го одбрав театарот како животна оријентација, имав на ум една работа: театарот како терапеутско, медикаментозно средство. Токму во спојот на сите овие активности успеав да го остварам помалку „раблеовскиот" сон од младоста и да се реализирам себе целосно, успевајќи да ги ширам крилјата во целата нивна широчина и да ја чувствувам слободата на творештвото во сите нејзини димензии.

Б. Б. — Во разговорот што го водевме со нашите театарски личности, спомнавте дека ликот на Зганарел ви е еден од најомилените ликови. Зошто токму Зганарел и зошто за гостувањето во Скопје го одбравте „Дон Жуан" од Молиер?

М. М. — Малку ќе го превртам редот на прашањето. Прво ќе одговорам зошто токму „Дом Жуан". Во суштината се работи за поставка на еден вид трилогија во која на централно место се односите господар-слуга, односно односите на доминација, на фасцинација на двајца мажи кои се постојано принудени, осудени да живеат заедно, да се сакаат и да се мразат едновремено, во постојан судир кој не се разликува од оној вечен судир меѓу мажот и жената. Првата претстава од таа трилогија е „Дон Жуан" кој го поставив во мај миналата година; во мај годинава ја поставив „Свадбата на Фигаро" од Бомарше, а истиот период догодина ќе го поставам брехтовиот „Господар Пунтила и неговиот слуга Матеја". Овој однос на господар-слуга е нешто што ме опседнува од младоста, тие живеат во мене со години. Ослободувањето од таа опсесија е реализацијата на овие претстави.

Ликот на Зганарел за прв пат го играв 1969 година во извонредна режија на Патрис Шеро. Но колку и да беше извонредна неговата режија, колку и да постигнав успех толкувајќи го токму тој лик со што го свртев вниманието и на критиката и на публиката, сепак останав незадоволен. Нешто недостасуваше. Дури сега, во сопствена режија успеав да направам онаков Зганарел каков што го сонував. Зганарел е едноставно моето второ јас, мојата рефлексија во огледало која едновремено ме пасионира и фрустрира. Толку ми е близок што го глумам без напор. Во суштината јас не глумам, туку се играм себе самиот, што ми овозможува максимална спонтаност и ослободување од сите бариери.

Б. Б. — Освен извонредната глума и максималната умешност на целата артистичка екипа, голем впечаток остави и декорот, кој колку и да беше подреден на глумците сепак беше и дел од нив, особено куферите кои на моменти делуваа како мали временски машини кои овозможуваат лесно транспорирање низ просторот и времето, со што едновремено се имаше впечаток дека се борави и во времето на пишувањето на претставата, но и дека е тој еднакво актуелен и денес и насекаде?

М. М. — Во суштината таква беше и намерата: да направиме декор кој ни овозможи што полесно движење низ просторот и времето. Но постои и оној вториот декор, статичниот, кој е и самиот мобилен и кој требаше да ни овозможи, особено во завршниот дел, негова максимална функционалност. Значи, не само што ќе комуницира со актерите туку и ќе им помага во разрешувањето на ситуациите. Во сите досегашни поставки лешот на „Дон Жуан" останува на сцената, додека овде видовте дека тој ист декор, кој до пред некој миг му помагаше, сега станува негова гробница, го јаде. Со тоа се олеснува и самиот крај, кога на сцената останува Зганарел како боксер кој успеал да ја добие борбата но не разбрал како.

Б. Б. — Вниманието на публиката беше привлечено и од оригиналниот говор на селаните. Сигурно не беше лесно да се најдат артисти во Франција кои толку спонтано ќе говорат со јазикот на селаните но од времето на Молиер. Како го решивте ова?

М. М. — Тука ни помогнаа тројца канадски глумци. Францускиот јазик кој се зборува и денес во Канада е многу поблизок до оној француски што го зборуваше народот во XVII век во Франција. Иако и таму тој доживувал определени неминовни трансформации на кои се подложени сите јазици во светот, сепак тој процес е многу побавен во Канада отколку во Франци-

ја. Се обидовме со такво решение и се покажа успешно, особено што глумците успеаја да се вклопат извонредно во целата претстава.

Б. Б. — Спомнавте дека следниот проект е текст од Брехт. Зошто токму Брехт а не некој друг класичар кој ги анализира тие односно-господар-слуга?

М. М. — Од многу причини, но најмногу заради тоа што и самиот Брехт велеше дека театарот не може никогаш да биде политичка теза. Со овој текст на Брехт, како да сакав да ја остварам неговата желба во времето кога ги пишуваше: да ѝ го вратам местото на комедијата во театарот. „Жанр кој е доста запоставен од многу причини но на кој е крајно време да му го дадеме заслуженото место“ — велеше и самиот Брехт, но еднакво се ондесува и на денешниот театар. Мислам дека токму овој текст на Брехт може да послужи како пример за такво раздрагано и весело дело со сите својства на комедија.

Заради прекратното време не успеавме Маршал да го запознаеме како автор на бројни театарски пиеси и адаптации на познати автори. Но, заради информирање ќе спомнеме дека во овој домен голема афирмација постигнал со адаптација на „Капетан Фракас“, според романот на Теофил Готие во 1987 година и со авторската пиеса „Мајско дрво“, поставена во 1984 година. Но интересот што тој го покажа за откривање на театарски автори и претстави од нашава Република, ги оставија отворени вратите за воспоставување на понатамошна соработка која најверојатно ќе ни овозможи и нови средби со него и понатамошни откривања на оваа извонредно интересна личност на современиот француски и европски театар.

Скопје, 26.12.1989 година

Разговорот го водеше
Билјана Билјановска

АЛЕКСАНДАР АЛЕКСИЕВ

За и околу улогата на ДИМИТАР КОРСТАРОВ

во конституирањето и афирмацијата на современиот Македонски театар

I

Минатата година во рамките на Стериното позорје беше промовиран Зборникот материјали сврзани со животот и театарската дејност на Димитар Костаров чиј приредувач е Патар Марјанович, професор на Академијата на уметностите во Нови Сад и главен уредник на списанието „Сцена“. Имајќи го предвид фактот дека овој Зборник беше објавен во едицијата „Театарски монографии“, многумина кај нас го оквалификуваа како монографија, иако тој сам по себе нема вакви претензии.[1])

За тоа сведочи и структурата на оваа книга поделена на пет поглавја во која од вкупно 212 страници само 18 отпаѓаат на предговорот на Петар Марјаовиќ под наслов „Животот и театарската работа на Димитар Костаров“, додека сите други се резервирани за искажувањата на самиот Костаров за себе и за својата активност, за мислењата на други творци или поблиски негови соработници и познавачи на неговата активност. Потоа се поместени фрагменти од критики за режиите на Костаров, попис на драмските дела што ги режирал тоа (вкупно 82), фотодокументи и сл.

Меѓутоа, ако не е во прашање монографија туку Зборник на релевантна граѓа за една идна монографија за животот и театарската дејност на Димитар Костаров која е ретко богата и се протега од 1945 па сè до 1981 година, тоа ни малку не значи дека значењето на еден ваков потфат априори ќе треба да се потцени или игнорира. Патот до една сеопфатна и студиозно фундирана монографија која при тоа што поцелосно и што побјективно ќе го предочи животниот и творечкиот пат на еден творец, следејќи ги и анализирајќи ги сите негови развојни фази, а при тоа јасно и аргументирано валоризирајќи го и крајниот негов творечки досег, не е воопшто едноставен и лесен. то спокојно и задлабочено да се разговара за животот и театарската активност на Димитар Кос-Затоа секој обид во оваа смисла заслужува посебно внимание и безрезервна подршка под услов неговиот реализатор да е квалификуван и објективен, да води доволно сметка и за сопствениот углед, но и за угледот и интегритетот на творецот што е објект на неговото интересирање. При тоа, најмалку е важно дали тоа ќе биде дело на македонски или на некој друг наш театролог. И нам републичките меѓи и забрани ни се претесни, па нивното разградување во конкретниот случај е повеќе од пожелно. Ако вака постапеше Петар Марјановиќ, ние сме повеќе од сигурни дека неговиот труд ќе беше најискрено прифатен и позравен и од македонската и од поширокота југословенска културна јавност.

Но, како што е познато, Зборникот на Петар Марјановиќ кај нас предизвика вистинска бура од реагирања и протести кои сè до овој момент не ситуација еден од рецензентите на овој Зборник ситуација еден од рецензентите на овој борник (Благоја Иванов) јавно и категорички да се огради од него што, мораме да признаеме, прилично ретко се случува.[3])

Затоа секој пристап кон овој Зборник, сакале ние или не, мора да ги земе предвид токму овие реагирања односно да одговори на прашањето што е тоа што толку многу ја возбуди и разбранува нашата културна јавност, па намес-

---

1) Петар Марјановиќ: Димитар Костаров, Стериино позорје, Академија на уметностите 1989, Нови Сад.

2) Лилјана Мазова: Произволни констатации во монографијата „Димитар Костаров“, Нова Македонија, 7 јуни 1989; Владимир Милчин: А портирот повеќе не станува, Нова Македонија, 10 јуни 1989; Благоја Иванов: Одговарам кратко: не!, Нова Македонија, 14 јуни 1989; Иван Ивановски: Полувистини и невистини, Нова Македонија, 16 јуни 1989 и сл.

3) Другите рецензенти на овој Зборник се Боро Драшковиќ и д-р Петар Волк.

таров, ова основно прашање, во разгорот на полемиката што ја испровоцира Петар Марјановиќ, загрозува да се најде на сосем периферен план. А со тоа всушност Петар Марјановиќ си направи крајно лоша услуга и себеси, а уште повеќе на Димитар Костаров, правејќи му заправо мечешка услуга. Кога го велиме ова мислиме и на дел од оние неврзани, а со тоа и необврзни разговори што ги водел со Костаров во кои тој ни се претставува како отворен и благодарен соговорник, иако неговите сведочења и исповеди, не ретко се и на негова сопствена штета.

Но тоа е проблем кој исклучиво го тангира Димитар Костаров и неговиот биограф иако некои од овие искажувања навистина се драгоцени за расветлувањето на сфаќањата на Димитар Костаров, за неговото творечко кредо до кое во повеќегодишната своја активност консеквентно се придржуваше тој. А тоа е она најзначајното, покрај граѓата што е собрана и објавена на едно место, кое пред сè треба да ја заинтригира македонската театрологија, а не субјективните, да не речеме навивачки коментари на Петар Марјановиќ, кој очигледно наумил по секоја цена да ја кутне на колена македонската театрологија која според него од проблематични причини не сака да ја види и признае величината на Димитар Костаров и тоа не само во македонски, туку и во југословенски маштаб.

Токму затоа и ние, пред да речеме нешто поконкретно за театарската активност на Димитар Костаров, принудени сме, макар и патем, да се задржиме на некои негови алузии, па и директно обвинувања, иако кон еден ваков вид диспут не чувствуваме ни најмала наклоност.

II

Ќе започнеме со директното прашање на Петар Марјановиќ, поставено во „Забелешките на приредувачот“: „Зошто книга слична на ова не составил некој од македонските татролози?“[4])

На прв поглед тоа е сосем логично прашање кое може да се сфати и како добронамерен укор бидејќи е точно оти ваква или слична книга досега не е составена од македонските театролози, иако е неспорно дека Димитар Костаров, а секако и не само тој, го заслужува тоа, па и нешто повеќе и посериозно одошто е тоа трудот на Петар Марјановиќ.

На ова прашање, се разбира, може да се одговори најразлично, но сепак ни се чини дека сите можни одговори ќе се сведат на неколку суштествени констатации: дека сè уште е премал бројот на македонските театролози кои систематски се занимаваат со проучувањето на историјата на македонската драма и театар, дека сè уште доволно не се истражени одделни ретко значајни појави, па и цели периоди од оваа област, вклучувајќи ги и профилите на поодделни наши творци, односно дали се тоа драмски автори, режисери, актери од овој или од минатиот век. При тоа не треба да се заборави дека македонските истражувачи работат во отежнати услови поради недостапноста или извртувањето на бројни документи и слично, па според една наша интерна ранглиста на приоритети, почетоците на современиот наш театар сè уште можат да почекаат. Тоа, секако, ни малку не значи дека тие се игнорираат, вклучувајќи го и придонесот на Димитар Костаров, бидејќи само по себе е јасно дека тие ја претставуваат една од најзначајните етапи во развитокот на нашата сценска уметност, нејзина круна, ако така можеме да се изразиме, која не може да светне со својот вистински блесок ако пред тоа не се расветлат темелите на која таа се потпира. Во спротивност, ќе останеме со предубедувањето, кое впрочем и кај нас е раширено, дека современиот наш театар се родил и уште на почетокот постигнувал неверојатни успеси безмалку како феникс зачнат од сопствената пепел односно од ништо при што, сосем логично, улогата на оваа или на онаа личност само по себе се наметнува.

Меѓутоа, по сè изгледа дека е залуден нашиот напор да му предочиме задоволителен одговор на Петар Марјановиќ, бидејќи тој уште при поставувањето на споменатово прашање веќе имал сопствен одговор и тоа ретко дециден и категоричен, а се состои во обвинувањето не само на македонската, односно индолентна или неажурна театрологија, туку се однесува и на целата македонска културна јавност која, наводно, има „непотребен комплекс“ затоа што во Македонија, непосредно по Втората светска војна, водечките уметници што ги втемелиле нејзините врвни уметнички институции биле од другите средини: театарот го основал Бугаринот Димитар Костаров, операта Хрватот Ловро Матачиќ, а балетот — Русинката Нина Кирсанова.

За да му даде одредена тежина на ова колку наивно, толку и малициозно „откритие“ односно во корен да го сосече и дезавуира секој обид објективно да се оцени придонесот на Димитар Костаров во создавањето на нашиот современ театар, Петар Марјановиќ побрза да ги увери неупатените читатели дека „повикувањето на македонското минато, во сите сфери на животот, со време во Македонија станала сè понагласена и коњуктурна тема за нејзините протагонисти“, па токму поради еден ваков коњуктурен националистички тренд, Костаров е веројатно првата „интернационалистичка“ жртва во Македонија.

При тоа Петар Марјановиќ нити знае, нити сака да знае дека Бугарниот Димитар Костаорв не е единствениот творец од друга средина кој го дал својот значаен придонес во развитокот на македонската драма, театар или литература и дека кон сите нив македонската театрологија, литературна историја и критика го чувствува должниот респект. Бидејќи нивниот број е прилично голем, а некои од нив и во моментот се активни, ќе апострофираме само некои покарактеристични случаи. Велимир Живоновиќ-Масука, управникот на Скопскиот театар од 1935 до 1941 година, на пример, по националност беше Србин, а згора на сето беше и управник на театарот чија основна задача се состоеше во тоа да ја помогне денационализацијата на нашиот народ. Но независно од кои причини, токму овој истакнат српски поет, драматург, режисер и долгогодишен управник на повеќе театри, ја овозможи афирмацијата на македонската драма меѓу двете светски војни, така што неговата национална припадност е сосем и релевантна во конкретниот случај. Не помалку во оваа смисла е заслужен и актерот и режисерот Јосип Србановиќ кој ги режираше сите македонски пиеси во истиот овој период, а по националност беше Србин. И кон него македонската театрологија не еднаш соодветно се оддолжила. Треба ли да го споменеме и познатиот бугарски писател и општественик Антон Страшимиров (1872—1939) чии пиеси со македонска проблематика ги изведуваше уште театарот на Војдан Чернодрински? Или примерот со еден од најголемите бугарски поети: Пејо Јаворов (1978—1914) кој исцело се стави на страна на македонското националноослободително движење и беше еден од најискрените пријатели и соработници на Гоце Делчев, негов прв биограф и уредник на повеќе промакедонски весници. А вакви примери кога целосно се игнорираат божемните „свети“ интереси на сопствениот и се подржува борбата за опста-

4) Сите понатамошни цитати се однесуваат на Предговорот или на Забелешките на приредувачот на овој Зборник, па затоа нема посебно да ги означуваме.

нок и национална афирмација на еден туѓ, во случајов, на македонскиот народ, во нашето и подалечно и поблиско минато има повеќе. Тоа прашање на лична етика и морал, а не на национал на припадност. Еден од многуте вакви позитивни примери е и случајот со Димитар Костаров кој, како што е познато, уште кон средината на 1943 година се приклучи кон македонското народноослободително движење и остана во Македонија по ослободувањето.

Имајќи го предвид сето ова само по себе се поставува прашањето зошто македонската научна и културна јавност има најпозитивен однос кон сите споменати и неспоменати творци и револуционери, а сосем поинаков кон Димитар Костаров? Проблемот заправо е во тоа што македонската театрологија нема **посебен однос** кон него, туку го вреднува или настојува да го вреднува во сооднос со реалниот негов придонес. Кога го велиме ова не тврдиме дека и во однос на него не дошле до израз и порано, па и во поново време, некои очигледни превиди и некоректности недоволна информираност, а можеби и злонамерност. Но тоа е случај со секој уметник или општественик чија дејност подлежи на јавно вреднување, а во него учествуваат и совесни и несовесни, и квалификувани и самопрогласени оценувачи. Затоа да се прави од сето ова некој посебен проблем, па и да се изведуваат апсурдни заклучоци, навистина не е препорачливо бидејќи сакале или не самите си ја сечеме гранката на која толку суетно и самоуверено сакаме да седнеме. А при тоа уште е почудно и необјасниво настојувањето по секоја цена да се забошоти или во сосема погрешна светлина да се прикаже она што е **клучен проблем** кога е во прашање режисерскиот опус на Димитар Костаров. А тоа е избегнувањето јасно и непристрасно да су утврди границата до која неговиот придонес е продуктивен и живототворен, а од која тој е контрапродуктивен и ретроградеи.

Кога го велиме ова мислиме пред сè на оној преломен и за македонската култура и уметност посебно значаен период кој започна во почетокот на 50-те години и не го разбранува само театарот, туку значително повеќе нашата литература, сликарство, музика и сите други уметнички дисциплини, овозможувајќи го нивниот уште поинтезивен развој, нивното толку неопходно свртување и директно вклопување во кртотокот на современата југословенска, па и светска уметност.

Штотуку пркнати македонската култура и уметност беше загрозена да биде попарена од еден семоќен и одамна петрифициран стереотип кој поткрепен од официјалната идеологиј, несфатливо брзо се преобрази во мошне ефикасни окови кои беа во состојба да задушат и значително поразвиени и со побогата традиција културни средини одошто е македонската.

По толку изминати години, по толку голема временска дистанца, денеска навистина повеќе е тажно одошто е смешно да се спори со Петар Марјановиќ дали ова прво отворање и демократизирање на нашиот севкупен општествено-политички живот и прогресивен иако првичен и несигурен чекор или некаква уџурма на КПЈ која „дискретно но доследно започнала да ги подржува во сите видови на уметноста модерните тенденции" со цел да се замаглат и обезвреднат „проблемите кои ги наметнувал реалниот живот".

Што се однесува до македонската култура и уметност, токму поради нивниот дисконтинуитет во минатото, но и поради нивната кревкост по ослободувањето, тие, без ова отворање, не ќе можеа да го остварат својот **забрзан развиток** односно да премостат не децении, туку векови, како што се случи по 50-те години. А зар тоа не е тврдоглав факт кој не принудува да се замислиме и по можност пробудиме од една очигледно предолга летаргија, независно од тоа колку го цениме и подржуваме „системот" на Станиславски кој на македонска почва е засаден од трета рака (Станиславски-Масалитинов-Костаров).

Ете, во овој преломен период, Димитар Костаров мораме да се најде исфрлен на овој своевиден „бришан простор", бидејќи тој по секоја цена се обидуваше да ја наметне како единствена сопствената „естетика", која за да биде парадоксот уште поголем во истиот овој период, тој сè уште се напнуваше да ја совлада и колку толку практично примени, чувствувајќи перманентен недостиг од време, услови, дисциплина, никако не успевајќи театарската претстава да ја совлада и склопи како целина, микроскопски загледан и фасциниран од детаљот во кој што повеќе се вsираме сè помалку се гледа и сл. и сл. **Истакнувајќи го сето ова, ние ова, ние само го парафизираме Димитар Костаров, ги апострофираме неговите сопствени дилеми и искушенија, упатен по овој трлив уметнички пат без содветна подготовка и искуство, вооружен единствено со огромна стрпливост, упорност и љубов кон бескрајно сложената и недофатлива театарска уметност, а не ги оспоруваме конкретните добро познати резултати што со огромен труд и елан успеа да ги оствари, тој, а со него и македонското театарско дело како неделива целина, што толку неодговорно и пристрасно а го раситнува и парцијализира Петар Марјановиќ, видливо едностранo информиран, да не речеме дезинформиран, при што кавалрски прештедро релевантната архивска граѓа им ја препушта на македонските театролози, небаре се во прашање ТИ-доброј латевтрици со кои тој не сака да си ги валка рацете.**

Но, да се вратиме на темата што веќе ја начнавме. Ние заправо сакаме да укажеме дека тогаш, во една неспорно неочекувана ситуација, не се најде само Костаров и театарот, туку и значително поекспонирани и поподготвени творечки натури одошто беше тој и тоа во тогашните наши услови не треба да се сфаќа како некаков посебен личен грев или недостаток. Згора на сето тоа се надоврзува и инерцијата, стравот од неизвесноста и безброј други субјективни и објективни чинители. Затоа секој пресврт, а посебно ако тој е радикален, најбезболно го прифаќаат оние што сè уште не се обврзани со сопственото дело, секадно дали е големо или мало тоа или се натпросечно надарени и видовити, сè додека инерцијата или конформизмот и нив не ги обезличи. Малкумина се оние што не поклекнале и постојано се во прегаб со своето време и неговите промени.

Што се однесува до Димитар Костаров, должни сме да укажеме дека за жал Македонија немаше можност, а ни потреба, да му довери посебен театар во кој тој, засолнет од актуелните и неспокојни текови на современиот театар, спокојно и долгорочно ќе го увежбува сопствениот „систем" во чија анализа не сакаме да влегуваме овој пат, а чиј екстрем може да се согледа ако се споредат само трите претстави на „Госпоѓа министерка" од Бранислав Нушиќ, изведувани во 1953, 1965 и 1977 година.

Впрочем на добрите за своето време, но и на лошите страни на режисерската постапка на Димитар Костаров не еднаш укажувал и авторот на овие редови, како и многумина други и тоа кога сè уште беше тој активен, така што сето ова добро му е познато на Димитар Костаров. Но не му е познато или не сака да го знае Петар Марјановиќ, кој залудно се обидува да отвора одамна отворени врати, да превртува и става на глава не еднаш искристализирани оценки и сознанија, а најмалку со аргументите што ни ги нуди тој.

Меѓутоа, она што барем нас пријатно не изненадува во сета ова ненужно испровицирана збрка, е евидентно самокритичниот однос на Димитар Костаров кон сопственото дело, како и отвореноста што избива при фиксирањето на најразличните дилеми и проблеми што го раскинувале и преокупирале, вклучувајќи ја и неговата доброволна и достоинствена апстиненција од тековите на современиот театарски живот кој за наша и негова среќа не стагнира и покрај многуте кризи, посебно изразени во неговиот матичен театар за што делумно има заслуга и самиот тој, предолго ползувајќи и на најсоодветно експлоатирајќи некои од своите „погодности“, како што денеска се исповеда самиот. Ако ни е драга вистината, мораме да признаеме дека процесот на отворање најдолго и не баш со демократски средства беше спречуван токму во Македонскиот народен театар што создаде додатни проблеми кои се изразија преку поединечните или групни бегства на најкреативните актерски и други кадри, во пречестото и не најсоодветно менување на неговиот раководен тим, при што, со чесни исклучоци, писателите не се покажаа во некоја посебно романтична светлина и тогаш и во поново време.

Според тоа, со мали исклучоци, не постои некое посериозно разедување и недоразбирање меѓу Димитар Костаров и македонската театрологија. Недоразбирање единствено се обидува да внесе Петар Марјановиќ кој меѓу многуте наши гревови „откри“ дека дури не сме спремни да ја почитуваме ни сопствената традиција. И тоа, ни малку ни повеќе, туку поради повредената национална суета за што кај нас „не радо се зборува“, а прикриено постојано се дестрyира „духовниот татко и творец на современиот македонски театар“ и „Несторот на македонската режија“ кој е „потпора од која и помладите македонски позоришници можат посигурно да тргнат кон **новото** и кои уште **несвесно** и **без да сакаат** ги внесуваат во своите **проби методите и принципите** кои **прв** во Македонија ги примени Костаров“. (Подвлекол А. А.)

Ако би можеле некако и преку сила, не заради дел од вистината, туку заради глорификаторското празнословје и да го проголтаме првиот дле од оваа несмасна констатација, како тоа да го сториме со нејзиниот втор дел кога се знае дека сите, ама баш до еден, од помладите македонски режисери, се школувале надвор од Скопје и немаат никакви, ни свесни, ни несвесни допири со Димитар Костаров. Па ако тие не создале сопствени методи и принципи кога се во прашање пробите (!), зошто морале да ги прифаќаат неговите, а не да речеме на своите професори или на било кој друг?!

Врв на ваквото учено мудрување во кое се мешаат и меѓусебно обезвреднуваат ноторни вистини, полувистини и општи места е тврдењето на Петар Марјановиќ дека во **„режисерските решенија и иновации** на другите македонски режисери — од Илија Милчин, преку Љубиша Георгиевски, до Владимир Милчин и најдобриот од сите Слободан Унковски кои речиси секогаш биле во еден дел и дискусија со ставовите на Костаров, секогаш имало делотворни траги од **сценската етика и естетика на Димитар Костаров**“. (Подвлекол А. А.)

Ако ја оставиме настрана етиката која кај сите вистински творци сепак може да се подведе под некаков заеднички именител, навистина не сме во состојба да ги објасниме трагите од естетиката на Костаров кај сите споменати, а веројатно и кај неспоменатите македонски режисери?

Не сакаме, нити имаме право да претпоставуваме која е вистинската причина што толку наметливо го турка Петар Марјановиќ кон исклучиви, а со самото тоа и неуверливи констатации при што традицијата се третира крајно рудиметарно и како најопшта културна придобивка која еманира самата посебе, а естетиката се сфаќа безмалку како прилепчива болест која е задолжителна за сите творци од еден ист регион! Но сепак ни се чини, а тоа со жалење ќе го констатираме, дека и покрај сè сепак е во прашање еден најобичен блеф кој се сведува на златното војничко правило според кое нападот е најдобар вид на одбрана. Истегли им ги уште на мрзливите и субјективни македонски театролози, потплаши ги уште со прикриена национална нетрпеливост и сопственото алиби за сето она што самиот бил должен да го стори, а не го сторил, се чини, веќе е подготвено!

Колку е сетоа ова апсурдно, па дури и наивно, не би сакале посебно да го коментираме. Но затоа сме должни и самите да извлечеме одредени поуки за и во иднина да не ни се случи, по некој друг повод, секој кој ќе стигне да ни продава рог за свеќа! Тоа е и единствената причина што не поттикна да се јавиме за збор во оваа со право забревтана полемика.

Приказната за Кумановскиот театар

Со Ристо Стефановски неколку седмици се договаравме да напишам текст за Народниот театар во Куманово.

Се согласив набрзина, не претпоставувајќи какви маки и дилеми ќе ме мачат кога ќе почнам тоа и да го реализирам.

Затоа, решив нив да ги споделам со него.

● Ристо, како да пишувам за Кумановскиот театар, во минато или во сегашно време? Дилемата не ми е граматичка, туку основна — не знам дали тој денес, 19 декември, 1989 година сè уште постои — како професионална институција?

● Ристо, ти бараш текст во кој ќе биде целата приказна за овој театар, од првата вест за намерата на општината тој да биде укинат (во декември, минатата година). Меѓутоа, на тоа му претходеа повеќе неблагопријатни вести дека театарот е во голема материјална криза и дека се расипани меѓучовечките односи. А тие меѓучовечки односи, во тој ансамбл, со благи градации, беа расипани безмалку пет-шест години. Четири или пет пати нивното разрешување беше со менување на директорот, важечки во тој момент. Значи, директорите се менуваа, а членовите на колективот не се менуваа. Само што една година, нивниот број беше зголемен со пет-шест млади актери, кои по завршувањето на Факултетот за драмски уметности во Скопје, групно, безмалку целата класа, отидоа во Куманово. Се сеќавам дека тогаш сите пишувавме дека според процентот на образованието, Кумановскиот театар има најобразован и најмлад актерски кадар. Пишу-

вавме со гордост, и се разбира им оддадовме признание на младите актери дека, за разлика од некои нивни колеги, не останаа во велеградот без работа, туку отидоа во провинција — понесени од желбата да играат!

● Меѓутоа, како што знаеш и ти, многу брзу и овие млади актери, или барем дел од нив, станаа проблем во овој театар. Ги крстија „патувачки артисти“ и во неколку случаи во гревовите што им беа припишувани на директорите, пред да бидат сменети од должноста, се појавија и тие како проблем.

● На душите на директорите (на некои повеќе а на некои помалку, се разбира), им беше припишано и повременото и ангажирањето на артисти од страна, во случајов од Скопје. Иако Куманово е блиску, иако ретките ангажирања на артисти — гости беше оправдано со концепцијата на режисерот, или со немањето на генерациски, или според афинитетите, соодветен актер, за тоа од Куманово обично стигнуваше забелешката, (дека со нивно ангажирање се потценуваат домашните актери или се расфрлаат непотребни средства).

● За овие и уште некои директорски „гревови“ можеме да разговараме или да споримe, но, мораш да се согласиш со мене дека кога четири или пет пати се повторува истото (арсеналот на гревовите на директорот) и се повторува разрешувањето на кризната ситуација со исто сценарио, (негово сменување од должност), тогаш мора да има и нешто друго „труло во државата Данска“.

● А за тоа нешто „друго труло“ во Куманово се зборуваше надолго и нашироко, и тоа со години. „Трулото“ значеше дека во театарот артистите и луѓето од другите помошни служби веќе со години се караат меѓу себе, но не со оние „обични“ „нормални“ кавги, туку со „надградени“ кои се одразуваат на работата. Со други зборови кажано, заради кавгите и пресметките имало откажување на проби, минирање на проби и претстави, одлагање на претстави. Се разбира, ќе ти кажев дека за секоја недисциплина на работното место има убаво со закон пропишани казнени мерки, но проблемот е во тоа со кавгите и групите и клановите што биле создадени — не функционирале ни самоуправните тела.

Да не заборавам, макар и колку тоа грдо да звучи, посебен специјалетитет за кумановската чаршија биле пијанките што некои од актерите ги приредувале во бифето на театарот, а и надвор од него. За нив се прикажувало, и колку тие биле побогати и поспектакуларни (ги правеле театарски луѓе, стручњаци за спектакли), толку било побрзо паѓањето на авторитетот и достоинството и на актерите, и на театарот, во целина. Не само затоа што Куманово е мал град, туку и за тоа што скандалите биле од голем калибар.

● И на сето ова, како што знаеш Ристо, некаде во ова време, минатa година, дојде веста дека Општинското собрание сака да го укине, да го ликвидира театарот. Пред тоа, по веќе опробаното сценарио, дел од колективот, поборниот, побара тогашниот директор да биде разрешен од должноста.

● Да не должам — директорот си замина, а културната јавност на нашата Република и безмалку сите професионални театри од Југославија, поттикнати од Здружението на драмските актери на Македонија и од пишувањето на весниците, го дигнаа својот глас против оваа мерка. Се испраќаа телеграми на подршка, имаше закани со штрајк, се зборуваше и пишуваше за национален срам да се укине една национална културна институција, итн. итн.

● Да не те потсетувам Ристо дека барем во тој прв момент општинарите од Куманово се најдоа во чудо. Не очекуваа веројатно таква реакција, така што набргу, „одговорните другари“ од општината во полн состав ги видовме на разни разговори и состаноци, во разните форуми на Републиката. Мислам дека е непотребно сега да ги набројувам и навадувам колку биле и каде се одржале, бидејќи, барем за мене, поважно беше тоа што ни на еден разговор не дојде ниту еден единствен претставник на — театарот. Тие беа „обвинети“, за судбината на нивната куќа се говореше, се решаваше, а актерите од Куманово си — молчеа. Тогаш вршител на должноста директор беше Љубица Гојковиќ, како што знаеш, актер со повеќе од 20 години професионален стаж.

Таа, Илија Струмеников, Живко Пешевски и другите постари артисти, мораа да бидат најмногу заинтересирани што ќе се случи со театарот. Мораа да се обидат да го одбранат од „обвиненијата“, да објаснат, да бараат, да нудат. Да прават нешто за својата куќа.

А како што се сеќаваш — тие молчеа.

Многу симптоматично ми беше тоа молчење, Ристо, и тогаш, а и сега. На протестниот собир на актерите што го организира Здружението во Драмскиот театар во Скопје дојдоа само неколку млади актери од Куманово. Во мојата редакција, „Екран“, дојдоа исто само неколкумина од младите, оние што од постарото и локалното јадро на театарот, веќе беа прогласени како „проблем“ или грев на сметка на директорите.

● Но, да го оставиме сетоа тоа, веќе се „бајати вестите“. Во бајатите вести веќе спаѓа и таканаречената работна група, составена од познати, проверени и признати имиња од светот на културата, кои се пријавија доброволно, и со сериозност и жар, (стручноста веќе ја имаа), се зафатија да изготват елаборат за спасување на кумановскиот театарски брод. Општината Куманово, под притисок на јавноста, и особено, не е тајна, под притисок на некои авторитети од работната група, вети дека „бродот нема да биде потопен“. Ми се чини дека отприлика по два месеци работната група го однесе во Куманово елаборатот што го изготви. Да не го прераскажувам целиот, важно е дека во него беше предложено да се укинат како институции Домот на културата (не зградата која го носи името на „Јосип Броз Тито“, туку работната организација што е сместена во неа. Објаснение во само на прв поглед смешно звучи, и Народниот театар, и да биде формирана, веднаш, на истата седница на соодветните тела на Општината, нова работна организација со име — Спомен дом на културата „Јосип Броз Тито“ — Отворен театар Куманово.

Се предлага носител на сите активности во Спомен домот да биде театарот, кој ќи биде ПРОФЕСИОНАЛЕН, и ОТВОРЕН.

Тоа е основното. Работната група педантно, во елаборатот ги имаше опфатено и другите активности на новата организација; предложи и систематизација на работни места, уметнички раководител, драматург, актери, сценски работници, итн. Да не одиме во детали — тоа беше елаботат кој, ако беше реализиран, ветуваше конечно закрупнување или закрпување на кумановскиот театарски брод. Патем само да кажам, но не е и неважно, сите членови на работната група и театрите од Скопје воопшто, ветија секаква помош во првите три години — додека новата организација се стабилизира. Сето тоа многу убаво звучеше.

И оптимистички. Но, елаборатот замина во Куманово и за него, со месеци, ништо не се слушна. Се загуби кутриот во хартиите на форумите и форумциите на општината. Никој, ниту на чле-

новите на работната група, нитү на претставниците на весниците, не им кажа — што се мисли за елаборатот. Дали е добар или лош, дали ќе биде прифатен или не, во целост или во делови.

Ништо, Молк.

● И морам да ти кажам Ристо, дека тоа молчење од форумциите (или општинските бирократи, како што обично ги викаме), можам и да го разберам.

Но молчеа и актерите од театарот, на чело со в.д. директорот. Што ќе кажем на тоа?

Но, да скратам. На 4. октомври во Театарот во Куманово дошол ликвидаторот! Вистински, со сите овластувања во рацете. И почнал да прави — попис. Толкү столови, толкү маси, толкү живи души итн. Карикирам, веројатно лүѓето не биле завадени во пописот заедно со реквизитата, но тие повторно — молчеа.

„Немаме појма“ што се случува и што ќе се случи со театарот и со актерите, ми рече отприлика Љубица Гојковиќ кога разговаравме, прво по телефон, а потоа и лично (јас отидов во Куманово). Нам никој ништо не ни кажува.

Никој друг од актерите не видов во театарот.

Да ти кажам право немав намера да ги барам по домашните адреси. Ако тие седат дома додека „күќата им гори“, веројатно тоа им одговара. Едноставна логика.

● Повторно да скратам, Ристо. Театарот го үкинаа, формираа, како слушнав од трета рака, драмска група при Домот на културата, кој си остана таков каков што беше организиран и пред

Кажи ми ти сега мене дали знаеш — дали таа драмска група има професионален статус или е аматерска?

Кој актери се примени во неа од ансамблот на бившиот театар? Примени ли се оние што правеле спектакуларни пијанки по кумановските бифиња? Што стана со младите и академски образовани актери кои ги фалевме што отидоа во внатрешноста? И — кажи ми што сега се работи во таа група?

Играат стари претстави? Подготвуваат нови?

Кажи ми — ако знаеш. Јас не знам, иако професионално театарот ми е сектор, иако знам што се случува во сите други театри во Републикава.

● Можеби ти не мислиш така, но по сето ова што ти го напишав, мислам дека новонастанатава ситуација многү и одговараше не само на општината Куманово.

Се обидувам да донесам логички заклүчок — гледаш сега во Куманово сите молчат, и актерите и општинарите.

Мора сите да се среќни и задоволни.

А дали имаат театар? Тоа не знам — ти реков.

Со почит:
Н. Блајер

Заврши 35. Стериино позорје

● Претставата на Драмскиот театар од Скопје ја доби наградата за најдобра претстава, ре,исерот Үнковски за најдобра режија, сценографот Чүтүрило за најдобра сценографија, а Љиљана Богоевиќ-Јовановска за үлогата на Рина

Нови Сад, 3 јуни

Јүбилејното 35. Стериино позорје заврши со голем триумф на претставата „Кула вавилонска“ од Горан Стефановски, во режија н аСлоүодан Үнковски и изведба на Драмскиот театар од Скопје. Од тринаесет главни награди, за кои одлүчүваше жирито во состав: Иво Брошан, Иво Бан, Дејан Мијач, Ристо Стефановски и Лаело Вагел, дури четири ѝ припаднаа на оваа претстава, додека другите се речиси рамномерно распределени на останатите претстави што үествуваа на овие Југословенски театарски игри.

„Кула вавилонска“ е прогласена за најдобра претстава на 35. Стериино позорје. Ова признание, на некој начин ,го потврди и второто место на „Кула вавилонска“ на ранг листа што ја направија критичарите од Тркалезната маса на критиката.

Наградата за најдобра режија мү припадна на Слободан Үнковски, а како најдобра е наградена и сценографијата на Марина Чүтурило. Една од петте награди за актерско остварүвање ѝ припадна на Љиљана Богоевиќ-Јовановска за толкүвањето на ликот на Рина во „Кула вавилонска“.

Признанијата што ги освои „Кула вавилонска“ се үште позначајни бидејќи се изборени во едно извонредно јака конкуренција на драмски писатели, режисери и актери која беше карактеристична за ова „Стериино позорје“.

Наградата за текст на современа драма мү припадна на Душан Јовановиќ за „Зид, езеро“, на Словенско народно гледалишче од Љубљана. Награди за глүма ги добија и Милена Зүпанчич („Зид, езеро“), Данило Бата Стојковиќ („Професионалец*), Жарко Лаүшевиќ („Свети Сава“) и Јанез Шкоф („Виктор или Ден на младоста“). Наградите за костимографија ѝ припадна на Диана Косец-Боүрек за „Прозерпина грабната“ а за музика на Грегор Стрниша за „Виктор или Ден на младоста“.

Вонредната Стериини награда мү припадна на Бранко Плеша за оригиналниот режисерски приод во „Күсото петле“ а авторот на овој текст, Александар Поповиќ ја доби наградата за современа комедија.

Од останатите награди интересно е да се спомене наградата на Тркалезната маса на критиката која ѝ припадна на претставата „Свети Сава“ на Народно позориште од Зеница. Драмскиот театар од Скопје ја доби и наградата на Туристичкиот сојуз на Нови Сад како үметнички ансамбал кој е најчест гостин на Игрите и на градот домаќин.

Да го споменеме и она што пред почетокот на Позорјето беше познато: меѓү петминатa добитници Стериините награди за особени заслүги за үнапредүвање на југословенската театарска үметност и култүра се наоѓа и познатиот театарски работник Ристо Стефановски.

Македонскиот театар повторно ги потврди своите високи квалитети во рамките на југословенската театарска сцена. Үбаво би било кога тоа би мү обезбедило соодветен третман во рамките на македонската културна сцена.

(„Нова Македонија“, 4.VI 1990).

Ванчо КАРАНФИЛОВ

Скица за портрет на ЉУПКА ЏУНДЕВА

Иван Ивановски

1.

Практиката уште како ученичка во Средната државна театарска школа да настапува на сцената на Македонскиот народен театар (МНТ) во чиј состав работеше Школата не ја заобиколи ни Љупка Џундева. Така во почетокот на својата уметничка кариера таа се наложи кај публиката и кај театарската критика со својот несомнен талент и лирски темперамент, со сценичноста и ретко убавата дикција, со убавината на гласот и ставата, со неодоливиот младешки шарм и свежина... За разлика од поголемиот број нејзини колеги и колешки, му остана верна на својот театарски колектив, не побара промена во друга куќа, иако за тоа имаше и можности и потреби. Подеднакво успешно настапуваше и во дела од домашната-македонска и југословенска драматургија, и од светската драмска класика и во сценски реализации од најпознати современи светски автори. Случајот сакаше први поголеми актерски резултати да ги оствари, освен во класичниот репертоар и во репертоарот на драмски остварувања од модерната запаедноевропска и американска драмска литература, која на некогашната сцена крај Вардар беше доста скромно застапена. Дури нешто подоцна — во 70-те години Џундева ќе се појави и во пиеси од домашни писатели и во овој домен на творештвото нејзината глума како да доби најсилни акценти, најсвежи пулсации, најбујни текови. Играјќи во поголемиот број праизведби на текстови од македонските драматичари, оваа артистка ќе искаже убава дарба и за едно друго својство — за мошне специфичната комика што е згусната, повеќеслојна, јадра.

Свест на висок професионализам, на големо залагање и трудољубивост, на страстна заљубеност во својата професија, Љупка Џундева покажуваше не само во театарската куќа во која создаваше — МНТ, настапувајќи во неа од почетокот на 50-те години па сè до денес, туку и надвор од театарот — во негувањето на таканаречените мали сценски форми, во ангажманите во другите медиуми (филмот, телевизијата, радиото и др.).

Една во секој случај амбициозна и вредна артистка чии артистички квалитети, се чини, не беа искористени, и сè уште не се користат докрај. И таа ја делеше и ја дели судбината на некои други истакнати артистки — кога е во зенитот на своето творештво да игра сè помалку!

2.

Првата позначајна ролја како професионална артистка Љупка Џундева ја оствари во Гоголевиот „Ревизор“ (реж.: Димитар Костаров). Нејзината Марија, ќерка на Градоначалникот беше едно од најпријатните изненадувања и освежувања во овој сценски проект. По повеќе од триесет години, поточно во 1987 г. се најде во поделбата во спомнатата конгенијална Гоголова комедија, овојпат толкувајќи го ликот на жената на Градоначалникот сценски мошне веродостојно и заокружено. За еден творец нема поголема среќа и задоволство од навраќањето во едно исто класично остварување, што е најубава потврда за проверување на вистинските креативни можности. Беше забележана и во две други класични коме-

Портрет на Љупка

дии — „Волпоне“ од Бен Џонсон (реж.: Д. Костаров) и „Игра на љубовта и случајот“ од Пјер Мариво (реж.: Димитрие Османли). Иако тоа беа по третман две сосема различни улоги (станува збор за улогите на Коломба и на Силвија), сепак тие беа одиграни мошне сочно и сугестивно, со еден ненаметлив младешки жар и шарм... Неколку години подоцна — во 1968 г., играјќи во пиесата „Без вина виновни“ од Николај Островски реализира „најуспешно артистичко остварување на сцената на МНТ“, (Иван Мазов во „Нова Македонија“ од 26.X 1968 г.), а не помалку успешна беше нејзината креација во комедијата „Венецијанските близнаци“ од Карло Голдони (реж.: Вукан Диневски), за да затрепери суптилната игра на оваа артистка најпрвин во Чеховите „Три сестри“ (реж.: Илија Милчин), а веднаш потоа и во „Венецијанскиот трговец“ од Шекспир (реж.: Хуго Клајн од Белград, кг.) Во овие два проекта, остварени во 1970 г., таа на еден мошне дискретен начин и со еден нагласен поетски рафинман ги толкуваше улогите на Наталија, односно на Порција и Нериса во алтернација со Вукосава Донева. Ив. Мазов во „Нова Македонија“ од 22 XI 1970 г. е категоричен во тврдењето дека „подобра Порција е онаа на Љупка Џундева која беше поуверлива како лик на жена што знае искрено да сака“. Неколку сезони пред тоа Џундева играше и во уште едно друго дело на

Шекспир — „Како што милувате“ (реж.: Д. Костаров), искажувајќи се како Розалинда мошне спонтано и жизнерадосно. Убави уметнички трансформации Љупка Цундева имаше и во драматизациите на познатите прозни дела од Фјодор Достоевски — „Фома“ (реж.: Д. Костаров“) и „Бесови“ (реж.: Ил. Милчин). Нејзините актерски реализации на ликовите на Настасја Егрофовна и на Лизавета Николаевна беа претставени во една чувствителна сензибилност, оставајќи впечаток со својот благо стилизиран лирски реализам и со моќта да биде максимално сугестивна и непосредна. Во нејзиниот богат и разностран актерски опус влегуваат и уште некои други улоги од Шекспировиот и Чеховиот репертор, како што се улогите на Регана во „Крал Лир“ (реж.: В. Диневски) и Зинаида Савишка во „Иванов“ (реж.: Бр. Ставрев), првата реализирајќи ја со еден поетски занес на жена која е жедна за љубов, која се бара себеси во големите огнови на љубовта, но никако да се најде, а втората со акценти на една дискретна игра...

Во споменатите и во уште некои други дела од светската драмска класика, Љупка Цундева беше суверен интерпрет, артистка која секогаш знаеше да го извлече максимумот, да биде во срцевината на збиднувањата, да го пласира текстот во сета негова полифоност, да биде вистинско јадро на изведбите. Беше постојано професионално заинтересирана за она што го работи, независно од обемот и карактерот на задачата, а нејзиниот сериозен и студиозен пристап беа карактеристични за секој зафат што го преземаше. Остана меѓу поретките артистки кои продавуваат посебна смисла за логично и издиференцирано толкување на карактерите, за доследно остварување на режисерските идеи и замисли и тн.

3.

Како и во класичниот драмски репертоар, така и во продукцијата на остварувања работени врз текстови од современата модерна светска драматургија, Љупка Цундева се истакна доста рано — практично во првите години по завршувањето на Средната државна театарска школа. Театарските хроничари — Јован Бошковски, Свето Серафимов, Јован Костовски, Иван Мазов, Коле Чашуле, Димитар Митрев, Матеја Матевски, Благоја Иванов, Бранко Заревски, Бранко Варошлија (да ги спомнам само нив) укажаа на нејзината животворна и мошне присна креација на улогата на Меџи во драмата „Пикник“ од Вилијам Инџ (реж.: Д. Костаров). Како што ќе забележи Ив. Мазов во „Нова Македонија“, Љупка Цундева оствари „пријатен лик на девојка што ја открива својата убавина во малограѓанска средина и вистинита на своите чувства“ Овој успех веднаш потоа не само што го потврди, туку и го надмина во претставата на пиесата „Големиот нож“ од Клифорд Одетс (реж.: Кр. Стојанов) како Кони Блис. Според мислењето на театарскиот критичар Ј. Костовски, изнесено на страниците на списанието „Современост“ бр. 3, март 1960 г. Љ. Цундева од Одетсовата пиеса реализра „ретко убаво артистичко остварување, ако не и најубаво во нејзината артистичка кариера“. За нејзината ветрогонска и темпераментна Блис спомнатиот рецензент потсетува дека таа е остварена со „свежина и искреност што навистина освојуваат“. Коле Чашуле, пак, во својот подолг рецензентски текст објавен во „Разгледи“ бр. 8, април 1960 г. оди уште подалеку, тврдејќи дека Кони Блис на Цундева е „секако над она што го дал писателот како материјал и тоа може да биде само успех на артистката и на режијата“, и дека оваа ролја може слободно да се најде „на врвот на нејзината досегашна артистичка работа“. Не помалу афирмативно беше и пишувањето на С. Серафимов во „Нова Македонија“ од 28 II 1960 г. Тој ова артистичко остварување на Цундева го оценува како „вистинско изненадување“, посебно издвојувајќи ја нејзината природност што „претставува висок дострел на сценскиот израз“. Идентично е и мислењето на М. Матевски: „Играта на Љупка Цундева продолжува да ги проширува можностите на оваа артистка и во толкувањето на кокетната и расипничка Кони Блис“.

Спомнативе забележани актерски остварувања, посебно дострелот постигнат во „Големиот ожн“, беа најава за следниот нејзин помаркантен актерски резултат во „Крвави свадби“ од Федерико Гарсија Лорка (реж.: Кр. Стојанов), појавувајќи се во мошне експонираната и извонредно пластично остварена улога на Свршеничката за која Бл. Иванов во „Разгледи“ бр. 10, 1962 г. ќе констатира дека „Ова артистичко остварување е најдоброто што сме имале можност да го видиме од досегашните настапи на Љупка Цундева“ и дека таа „сосема успеа да ја дофати драмата на ликот што го толкуваше, да го предаде со многу искрена доживеаност“. Повеќе од евидетно беше дека станува збор за мошне рељефно остварен лик. Критиката (Иван Мазов во „Нова Македонија“ од 22 IV 1962 г. посебно беше фасцинирана од монологот на Цундева во „Крвави свадби“ пред мајката, што се оценува како едно од најубавите доживувања кои во последно време ги имаше публиката на сцената на Македонскиот народен театар. Настапувајќи во насловната улога во „Коломба“ од Жан Ануј (реж.: Д. Костаров), Цундева на најдобар можен начин ја продолжи линијата на успешни креации, што одразуваа еден помодерен сензибилитет и една лиричност на која посебно инсистираше во својата рецензија М. Матевски. Љупка Цундева „изразито се истакна“, како што ќе се произнесе во својот осврт Огњан Лакичевиќ во „Борба од 25 V 1975 г. и во една од најдобрите сценски реализации на драмата на МНТ — „Зајдисонце“ од Исак Бабељ (реж.: Бр. Ставрев), во која ја толкуваше улогата на Дарја, остварувајќи полнокрвен и комплексен лик.

Повеќе од сигурно е дека со ова не се исцрпува листата на ролји на Љупка Цундева во репертоарот на дела од современи светски автори. Ги издвоив нејзините актерски проблесоци што ги сметам за највредни, за најкарактеристични и за најверодостојни.

4.

Многу подолг е списокот на улоги на Љупка Цундева остварени во претстави работени врз текстови од домашната — македонска и југословенска драматургија и многу помаркантен, поцелосен, позначаен е артистичкиот придонес на оваа артистка кога толкува ролји кои ги носат длабоко во себе менталитетот и спецификите на ова наше поднебје. Но, до повпечатливите успеси во овој домен на творештвото не дојде толку брзу како во доменот на класичниот светски драмски репертоар и на репертоарот на светската современа драмска литература. Нив требаше да ги чека да помине скоро една и пол деценија за да го збогати својот актерски опус со остварувања што ќе го свртат вниманието на публиката, и на театарската критика. Овде мислам на нејзините настапи во пиесите на Томе Арсовски — „Матурска вечер“ (реж.: Др. Ставрев) и „Чекор до есента“ (реж.: Д. Костаров), како и во втората верзија на познатото драмско дело — „Печалбари“ од Антон Панов (реж.: Петре Прличко). Рецензирајќи ја примиерата на пиесата „Матурска вечер“, театарскиот критичар на „Нова Македонија“ — Ив. Мазов ќе наведе дека „Љупка

Џундева како Ирина за цело време на претставата настојуваше да пронајде адекватна мера за својата улога, во што и успеа". Слично во „Разгледи" ќе напише и М. Матевски, при што тој посебно ќе инсистира на истакнувањето на лиричноста, нежноста и разиграноста на Џундева во толкувањето на спомнатиот лик. Од друга страна, имаше некоја чудна и истовремено чудесна флуидност, некоја фина етеричност и суптилност во играта на Џундева како балерината Маја во „Чекор до есента", додека нејзината Симка во Пановите „Печалбари" зрачеше со една посебна поетска убавина и прозрачност.

Креативното присуство на Љупка Џундева, освен во спомнатата претстава на пиесата „Печалбари" беше забележливо и во некои други битови драми настанати меѓу двете светски војни. Од последните нејзини актерски реализации во наведениот репертоар треба да се издвои уште и улогата на Саветка во „Антица" од Ристо Крле (реж.: Бр. Ставрев) што ја реализира во 1987 г. со нејзе својствената едноставност, природност и сценска уверливост.

Во драмскиот првенец на македонскиот писател Русомир Богдановски — „Фарса за храбриот Науме" (реж.: Вл. Милчин), Џундева ја креираше улогата на Доилката и нејзината игра во оваа улога остварена во почетокот на 1971 г. се одликуваше со „најголема леснотија и ненаметливост". На ова мислење посебно пледираше критиката на Ив. Мазов во „Нова Македонија" од 7 III 1971 г.

Значајни улоги и мошне издржани остварувања Љупка Џундева имаше и во пиесите на Бранко Пендовски — „Под пирамидата" (реж.: Ил. Милчин), „Потоп" и „Студенти", и двете пиеси во режија на Бранко Ставрев. Сепак, посебно занимлив беше нејзиниот лик на станодавката во „Студенти", на таа стереотипна малограѓанка што беше извајан неконвенционално, со истенчено и продуховено чувство за сценска комика во една лирска варијанта. Џундева знаеше на мошне успешен начин да ја прикаже гротескната слика на својот карактер кој произлегува од нашиот дух и менталитет, кој е порабен со една специфична народска смеа. Но, не треба да се навлегува во некои посебни детали за да се види и сфати дека не станува збор за површна смеа, туку за хумор кој е лирски обоен, кој наведува на размислувања и на безброј други опсервации.

Љупка Џундева со забележан успех играше во трите од вкупно четирите драмски дела на Живко Чинго изведени на нејзината матична сцена — Македонскиот народен театар, и токму во нив го постигна својот највисок актерски дострел. Во „Sидот водата", впрочем како и во „Кенгурскиот скок" и „Макавејските празници", сите во постановка на Бр. Ставрев, беше онаа константа без која не можеше да се замисли севкупниот резултат на изведбите. Во нејзина интерпретација ликот на Оливера Стрезовска, жена која не може или не сака да ги напушти чудовишните стеги на едно грдо сталинистичко време, на еден период на голи догми дишеше на сцената со полни гради. Тој беше забележан и од дневната театарска критика надвор од нашата Република, Така, Мирко Милорадовиќ во „Политика" од 29 VII 1974 г., проследувајќи го гостувањето на Драмата на МНТ на Дубровничките летни игри со „Sидот водата" ќе биде побуден да уочи дека оваа ролја на Џундева „иако пишувана еднонасочно, е играна цврсто, безобsирно и во таа безобsирност-слоевито". Се разбира, по ништо во пофалбите не изостануваше ни македонската театарска критика чиј настап на Џундева во „Sидот водата" се сметаше како еден од двата стожера во изведбата, покрај оној на Кирил Кортошев. Ласкави беа оценките за Љупка Џундева и за нејзината интерпретација на ликот на Ана Сукова во „Кенгурскиот скок". Скокот во оваа претстава што таа го направи беше значаен по тоа што откри „повеќе бои" во играта. (Ова беше судот на Мухарем Первиќ по гледањето на претставада на Драмата на МНТ во Нови Сад во рамките на југословенските театарски игри — Стериното позорје, изнесен во „Политика" од 20 IV 1979 г.) и што спомнатата артистка се покажа во „еден сосема нов артистички дијапазон", оставајќи впечаток пред сè со својата смирена, ненаметлива и воздржана игра и посебно истакнувајќи се во сцената на лудилото на Чарли, нејзин маж. (На овој впечаток алудираше во својот приказ Лилјана Мазева во „Нова Македонија" од 4 II 1979 г.). Со други зборови речено, пленеше креацијата на Џундева со својата дискретна нота, со својот внатрешен агенс. Можеби еден од своите најполнокрвни ликови Љупка Џундева реализира во „Макавејските празници". Нејзиното остварување во оваа изведба, заедно со остварувањата на Ристо Шишков, Кирил Андоновски, Славко Нинов, Кирил Ристевски, Димитар Костов, Петре Бакевски во „Вечер" од 14 II 1983 г. го смета како „вонредно добро водено, со фино пласирање на психологијата, со акцентирање на драматичното во него" и тн. Во групата артисти од постарата генерација што се истакнува во праизведбата на Чинговоте „Макавејски празници", Јован Кирилов во „Политика" од 24 II 1983 г. ја става и Љупка Џундова, што значи дека нејзината глума, посебно во драмите на Чинго наидува на убав одглас не само во македонската тековна театарска критика, туку и од страна на најеминетните критичарски пера во Југославија.

Љупка Џундева и Драги Крстевски во „Венецијанските близнаци"

Голем напор да се оттргне од поедностраните определувања во глумата, Љупка Џундева вложи во толкувањето на ликот на Магда во произведбата на драмата „Габи“ од Бранко Варошлија (реж.: Бр. Ставрев).

Како истакната драмска артистка која со години на ред го носи репертоарот на Драмата на МНТ, љупка Џундева на мошне впечатлив начин се искажа и во драматургијата на повеќе современи и класични автори од нашава земја. Сè уште ја паметиме нејзината Босилка — тој трагичен и поетски интониран лик во „Пелиново“ од Жарко Команин (реж.: Љубиша Георгиевски). Се чини уште позрела покохерентна, пополетна и потемпераментна беше креацијата на оваа артистка во Џанкаревата драма „Соблазна во Шентфлоријанската долина“ (реж.: Вл. Милчин). Како Кметица, Џундева оствари една мошне интересна трагикомична фигура, распната меѓу половите на женка која не може да се откаже од она што го нуди животот и лажниот морал. Еротичноста кај неа имаше своја посебна боја и музика, ако така може да се каже, како што своја силна трансформација имаше напорот на нејзината Кметица „да ги замени природноста и човечноста за да продолжи да владее со долината...“.

Во „Воена тајна“ од Душан Јовановиќ (реж.: Душан Наумовски), Љупка Џундева играјќи еден од алегоричните ликови од животинско потекло (Ика), успеа да внесе во играта доста дух и блага иронија, наивност и лиричност, со овие и некои други достоинства наметнувајќи сè и во други претстави на текстови од домашни автори.

5.

Во средиштето на интересирањето кај Љупка Џундева беа и таканаречените мали сценски форми, а нејзиниот афинитет за говорење стихови само ја дополнува сликата за разновидниот ангажман на оваа мошне љубопитна драмска артистка. Во својот репертоар таа вклучи два монодрамски текста од македонската писателка Ката Руменова-Мисиркова: „Мајка Которичанка“ и „Мирка Гинова“, што ги работеше како самостојни проекти надвор од својата матична куќа — Центарот за култура и информации на град Скопје во соработка со режисерот Бранко Ставрев. Но, овие монодрамски остварувања главно од документарно значење, Џундева знаеше да им вдахне вистински живот, па пред гледачите како каријатида израснуваше непокорот на страдалната македонска мајка од Егејска Македонија, па биографско-документарната драма на народниот херој од Егејот — М. Гинова на повеќе места прозвучуваше баладично и сценски потресно. Со спомнатите два проекта Љупка Џундева оствари повеќе гостувања во внатрешноста на нашава Република, што беше убава можност да ја види и да ја чуе еден поголем гледачки аудиториум.

Рецитирањето поезија, а исто така и читање уметничка проза од страна на Љупка Џундева може да биде тема за себе. Не е никаков чин на куртуазија ако се каже дека спаѓа меѓу подобрите рецитатори во Републикава, сеедно дали е во прашање драмскиот стих или уметничка народна или оргинална поезија. Заедно со својот колега Славко Нинов подготви вечер посветена на поезијата на Никола Јонков Вапцаров, што беше прикажана како проект на Малата сцена на МНТ. Со својот прочистен сценски говор, со својата звонлива дикција, со своето мајсторско моделирање на говорната партитура, Љупка Џундева знаеше да ги открие внатрешните значења и бранувања на поетските светови што ги кажуваше, да го покаже она најубавото со поетскиот исказ и сл. Говорењето поезија за неа беше повеќе од обично интерпретирање на текстот; тоа се доближуваше до едно повисоко уметничко барање на нешто ново и непознато, на нешто трајно и убаво...

6.

Во творечката биографија на Љупка Џундева ќе биде забележано дека играла во првиот уметнички македонски филм — „Фросина“. Нејзината улога Љуба ја донесе со себе си убавината на еден младешки занес, на едно себенаоѓање и себепотврдување. Овој прв ангажман на филмот беше за неа голем предизвик и уште поголема радост и возбуда зашто учествува во втемелувањето на една нова уметничка гранка, на раѓањето на филмското производство во Македонија.

Следниот нејзин настап на филмот беше во првата македонска филмска комедија — „Мирно лето“ во 1961 г., во која ја креираше улогата на Мира, а седум години подоцна (1967 г.) играше во филмот „Македонска крвава свадба“, толкувајќи ја улогата на Гина. И тука, за жал беше ставена точка на филмската кариера на оваа артистка, која можеше и требаше да биде многу повеќе ангажирана, зашто на македонскиот игран филм му даде само еден мал дел од својот талент, од својата фотогеничност и заљубеност во филмот. Ова е дотолку почудно што во наведените три ролји Џундева се покажа како сигурен интерпрет, искажувајќи квалитети и како комичарка со еден префинет лиризам и како носител на превосходно драмски ролји. А и денес, по толку многу години кога ќе се гледаат филмовите на режисерите Воислав Нановиќ, Димитрие Османли и Трајче Попов, филмските креации на Џундева како да не изгубиле скоро ништо со времето; напротив, тоа уште повеќе како да ги нагласува нејзините вредности како филмска артистка. Останува обврската на проследувачите на македонското филмско производство ова да го потврдат или да го негираат, а исто така и да дадат една потемелна оценка за она што таа го оствари на филмот. Вистина, играше во малку филмови, но и тој скромен ангажман не е без свое одредено значење.

За разлика од филмот многу пообемно и поевидентно беше креативното присуство на Џундева во доменот на радио-телевизиското творештво. Фактот дека е добитник на наградата за артистичко остварување за улога во радио-драмата „Не гледајте во ангелите“ од Т. Арсовски, изведена во рамките на Неделата на југословенското радио во Охрид и дека толкуваше ролји во дваесетина телевизиски драмски остварувања, серии и др., сам за себе доволно убедливо говори за нејзината мошне забележлива активност во овие два медиума со кои соработува во текот на сите изминати скоро триипол децении.

Импозантен е бројот на радио-драмите во кои маркантниот и мелодичен глас на Џундева знаеше да биде една од најзначајните константи во изведбите, препознатлив и сигурен знак за успех. Овој дел од обврските не ги сметаше за второстепени, туку напротив — за нешто многу сериозно и одговорно. И кога настапуваше во радио-драмските остварувања, и кога говореше на Радиото уметничка проза и поезија, таа беше мошне респективен соработник во екипата, појавувајќи се во неа секогаш максимално подготвена за изнаоѓање нови валери, нови значења во радио-драмскиот израз. Овој вид на творештво ѝ „лежеше“ зашто тој исклучиво се потпираше врз убавината на зборот, а кон него Љупка Џундева покажуваше бескрупулозна фанатичност за неговото што поубаво, порафинирано обликување.

Како и во својот матичен театар — Драмата на МНТ, така и во низата телевизиски драми најдраги ѝ беа улогите во дела од домашни —

македонски автори и кон нив пројавуваше една посебна приврзаност. Играше во адаптираната за телевизија драма „Студенти“ од Бр. Пендовски, па нејзината Калјопа беше еден од вистинските мали бисери во оваа изведба. Во ТВ драмите на Томе Арсовски — „Грдиот нарцис“ и „Стотиот чекор“, Цундева, исто така, реализира остварувања кои спаѓаат во самиот врв на актерското творештво во доменот на ТВ — драмскиот репертоар.

Љупка Цундева беше вклучена и во ТВ драмски реализации што како гости ги режираа реномираните југословенски телевизиски режисери — Славољуб Раваси и Арса Милошевиќ. Станува збор за реализациите на делата на Станислав Виткјевич и на Игмар Бергман — „Лудак и калуѓерка“ и „Слика на дрво“. Особено беше забележана нејзината насловна улога во пиесата на спомнатиот познат полски писател, која остварена со силни драмски акценти и со еден згуснат мисловен набој посебно се наметна кај тековната ТВ критика.

Својот темперамент и богата имагинација, својата перфектна дикција и впечатливо визуелно доживување, Цундова ги презентираше уште и во телевизиските драмски реализации и адаптации на пиесите „Итрата вдовица“ од К. Голодни, „Средство макропулос“ од Карел Чапек, „Мечка“ од Чехов, „Попустливиот љубовник“ од Грам Грин и др., успешно соработувајќи со реномираните телевизиски и театарски режисери — Ацо Алексов, Димитар Христов и Благоја Андреев.

Незаобиколен е придонесот на Љупка Цундева и во доменот на творештвото серии за деца од областа на хуморот. Во една од најпопуларните и најгледани серии за најмладите „Волшебното самарче“ од Ванчо Николески го толкуваше ликот на Талевица, а играше и во серијата на Д. Османли — „Морава — 1976“. Особено сочно беа извајани нејзините улоги на Розика и на Цветанка во хумористичните ТВ — серии — „Шути и рогати“ од Славко Димевски на режисерот А. Алексов и „Трето доба“ од Русомир Богдановски, во режија на Иван Митевски.

*
* *

Кога наградите би биле и би претставувале мерило за одреден квалитет на еден драмски уметник, тогаш за многу театарски творци не би можеле којзнае колку и којзнае што да се пишува. Таков е случајот и со Љупка Цундева која едноставно немаше многу среќа со добивањето официјални признанија, која не играше за награди, туку настојуваше да и служи на целината на претставата, за сметка на ова жртвувајќи го својот личен успех. Успехот на секој проект, на секоја колешка и колега, на секое творечко ангажирање го сметаше и за интимно свој. Нејзе единствено градот во кој неуморно и самопрегорно создава и сè уште твори ѝ се оддолжи со признание, но признанието на град Скопје — „13 ноември“ го доби не за одделно актерско остварување, туку за целокупен опус и тоа дури во 1983 г., по тридецениско стрпливо градење на својот уметнички профил. Многу нејзини впечатливи актерски остварувања останаа без награди и од страна на некои републички фондови и на единствената смотра на македонската драматургија и на македонскиот театар — Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп. Но, наградите не го прават еден артисти или артистка ни поголем, ни позначаен; уште помалку тие имаат пресудно значење за одредувањето и истакнувањето на уметничкиот дигнитет. И тоа е некаква утеха и некаква сатисфакција, ако се воопшто тоа тие за сторените неправди.

Портрет — ЕСЕЈ

(Кон театарската фотографија на АТАНАС НАШОКУ - САКУ)

Преобразбите на сцената; Визијата на ролјите; Амбиентот на претставите; Креацијата на актерите, или театарот: Зданието создадено за разнообразната публика, за љубопитствата на сите уметности, и пред сè за магијата на артистите — тоа се естетските мотивации на Атанас Нашоку-Саку. Нè соочува со сè она што се одвива таму, од подигањето до спуштањето на магичната завеса... Низ фотографските кадри ги овековичува театарските харизми, тие бележат моменти (а подоцна, со текот на времето маѓепсани монументи). Ги објавува знаменитите сведоштва за моќниот мимезис, за загадоштвата на подиумот. Нè сообразува со мисијата на фото-споменарот. Потсетува на неповторливоста преку: Спомените на мигот, на митот за драмските сеанси, на спектаклот...

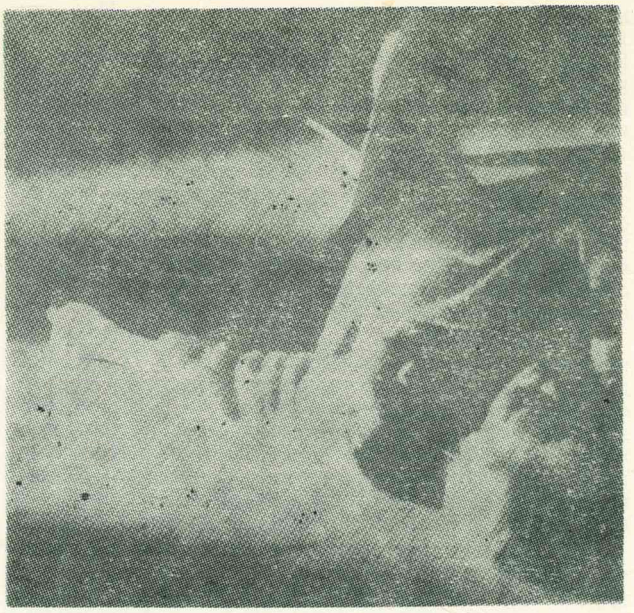
Неговите творби припомнуваат на возбудите и очекувањата од партерот и ложите, на разговорите во фоајето, за сè она што ја придружува атмосферата на театарскиот аудиториум.

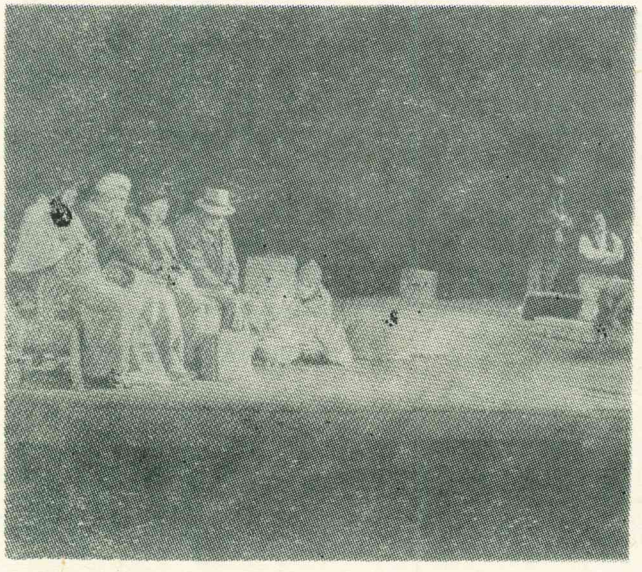
Овие визуелни записи сочинуваат театарска антологија од сеќавања (и среќавања со нив). А тие остануваат(!) и се паметат како единствени асоцијации на хипнотичните часови поминати овде, и по симнувањето на репертоарот, и по заборавот... Поседуваат значења на хроники за тие разновидни простори од дејствија и декори, кулиси и фигури, шепотења и шумови, звуци и гласови. Меѓу волшебствата од театарските видовитости егзистираат прикази за артистички стории и истории. Необични, сèобразни ликови, обликувачи и толкувачи на духот и душите земни и небесни... Тоа е заложбата на театарската фотографија: Да забележува и да се посветува на глетки, изрази и појави што така скришно и превезно се вовлекува во мистеријата на театарските траења. А тоа и го чини Нашоку во приодот кон есенцијалното, инвентивното, кое постои и во еден кадар, кој кажува за делото.

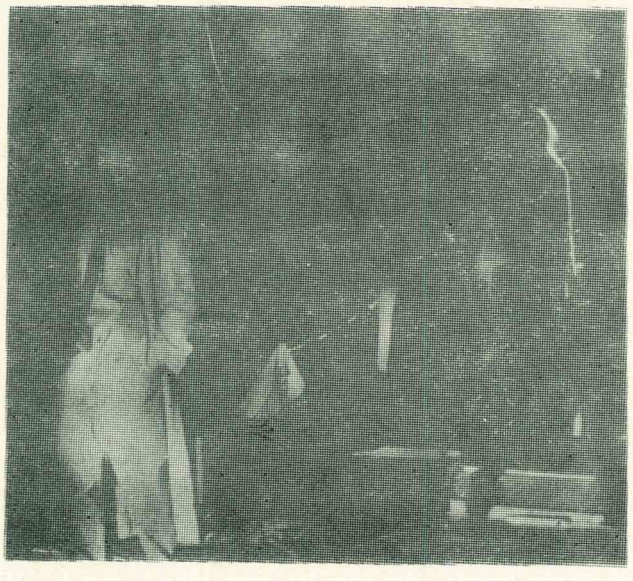
Со театарска фотографија се занимава од 1976. Снимил многу секвенци од театарски претстави, а воедно остварил мошне забележителни снимки кои асоцираат на артистичкиот ансамбл на битолскиот Народен театар, во период кога истиот постојано доживува впечатливи ренесанси. Низ сите тие години се поставени извонредни театарски поставки со кои тој достојно се презентираше не само во матичната театарска куќа, туку и насекаде каде што гостуваше. Несомнени вредности и успеси во кои учествувала и фотографијата со уметничките кадри од творецот Нашоку.

„Свадбата на Мара“, „Пирej“, „Црна дупка“, „Натемаго на филозофскиот факултет“, „Сонот на летната ноќ*, „Калуѓерички тишини“, „Маратонците го трчаат почесниот круг“, „Грешниот Захарија“, „Хамлет“... се само дел од сценските имаж и што ги претставила фотографијата, која е во служба на театарот, но истовремено е и посебна медиумска уметност во доменот на арт-фотографијата.

Во над шеесетте фото-видувања (се однесува на бројот снимени претстави) присутни се нестварните и симболични фабули — реминисценцијата на артистичките протагонисти што ја драматизираат мизансцената со сè она што се случува меѓу театарските хоризонти: Својствената архитектоника на бескрајниот светопис од безвремената галерија на психолошки реинкарнации; Личностите што алудираат на пиесите; Мечтателната театарска митологија; Трагањата по бизарните импровизации и опсерваците исполнети со хазардот на драмското соопштување; Карактерите и настаните на некои ли-







ца и состојби што се напластиле врз сижето; Искуството на артистичката уметност да не се повторува прикажаното, да се биде подлабок и посеопфатен од улогата во улога, од глума до глума...

Од албумот на аплаузите се издвојуваат низа необични физиономии на првенци, епизодисти, статисти. Некои од нив постојат само тука и одамна имаат стекнато статус на легенди. Други се на залезот на кариерата. Трети се во зенитот, четврти допрва се докажуваат. Цела една плејада од драмски уметници во фокусот на театарските кадри на Нашоку. Меѓу мноштвото фотографии ги наоѓаме доајените Ацо и Димче Стефановски, Владимир Гравчевски, Јоана Поповска, Петар Стојковски, Љубиша Трајковски, Јосиф Јосифовски, па генерациите надежни артисти што следат по нив, Менде Марковски, Илко Стефановски, Слободан Степановски, Борис Чоревски, Сребре Ѓаковски, Сашо Огненовски, Петар Георгиевски, Владо Талевски, Менка Бојаџиева, Сузана Киранциска, Соња Здравкова, Сузана Живорадиќ... Ги извлекува од бордурата на театарската композиција и од сценскиот мозаик највпечатливите детали, Твори артистички медаљо-

ни во кои се содржани темелните ролји. Низ движењата, гримасите и поставеноста на сиот тој режиран витраж од сценографски, кореографски и костимографски спектарни фрагменти и целини: гради сопствена артовизија за идејната концепција и духовната трјансформација на ликовите и сликите во представата преку ефектот на снимениот к а д а р, доведувајќи ја до гледачот онаа енигматична еуфорија на театарската интерпретација која во себе ја носи флуидноста. Чинот на смислата, пленерот на драмското, валерот на трагичното или комичното (во зависност од изведбената градација и сценска спиритуализација) — тоа е она што го постигнува и пренесува авторот на овие дела.

Посебно битни и уметнички индивидуални се неговите пристапи кон сценските с и м б о л и кои во овој опус ја осмислуваат онаа мистична театарска драперија од редица артистички теми, дијалози и монолози, мимики и ситуации. Ги ускладува меѓу сноповите од светла и сенки, полуосветлувања и полуосенчувања кои толку автентично ја компонираат и одразуваат визуелната адаптација која е впрочем неговото истражување и креирање.

Доближувањето и оддалечувањето на сценските привиди; Совпаѓањето со лепезните нијанси на класичниот и модерниот театар; Воведувањето меѓу драмските храмови во чии одаи се одигруваат секакви случки, сиот тој свет го принесува Нашоку пред погледите на вљубениците на театарот, низ сите тие изминати сезони фотографиите сликописно насетуваат некои силуети што се движеле по подиумот, некои улоги и ликови кои со своите својствени артистички инстинкти се врежале во помнењето... Еве овде е оној така универзален актерски лик на лауреатот Ацо Стефановски, со тој неописен семоќен изглед створен за сите ликови. На тој образ како да се оцртуваат неброените лица што ги толкувал, а тоа толку импресивно се отсликува во ролјата на Чопела, во драмскиот пејзаж на сега веќе славната чекална. Во таа театарска фотографија се чувствуваат маестралните артистички манири. Тоа е портрет за аналите на театарот, затоа што тоа е с л и к а њ е. Студија за него.

Постојано во театарската фотографија на Нашоку е присутен уметничкиот експеримент и обидот да се дофатат клучните кадри, не како пресликување на виденото, туку индивидуално видување. Така на пример тој често, наместо движењето на постоечките фигури, ги сместува во кадар сенките — тие непостоечки но чисто уметнички знаци, каква што е и секоја уметност, па и театарската. Понекогаш е доволен и еден сценски елемент, детал на лице, или специфичен предмет кој му служи да ја потенцира с л и к а т а на драмата. Во сржта на сценската катарза и артистичката екстаза селектира и акцентира. Атанас Нашоку-Саку учествувал на повеќе изложби на театарска фотографија во Битола, републиката и ширум земјата, при што постигнал значителни успеси, докажувајќи се како автор со творечки идентитет и препознатлив стил. Воглавно целокупниот ликовен циклус е насочен кон создавање театарско визуелно досие за сцената и артистите низ исечоци кои сликовито говорат за таа уметност.

На традиционалната Републичка изложба на уметничка фотографија 1980. добитник е на републичка награда (за фотографијата „Чопела“) што го толкува артистот Ацо Стефановски во претставата „Свадбата на Мара“. Во мај 1989., во Нови Сад, „Стерјиното Позорје“ и Фото-сојузот на Југославија му врачи диплома за учество на 9. Меѓународно Триенале, под тематски наслов „Театарот во Фотографската Уметност“ — манифестација на која безусловно доаѓа до израз таа естетска компетенција, каде третманот на театарската фотографија е исклучително професионален и апсолутно валоризиран како посебна уметничка дисциплина.

Секако театарската фотографија претставува документ за себе со театролошки вредности и димензии, а Атанас Нашоку-Саку е незаобиколлива личност на битолскиот Народен Театар. Неговото дело припаѓа во театарската архива, но има многу поголема сатисфакција; Тоа е уметност која кажува за уметноста... Доволно за уметникот, за уметноста и историјата на театарот(!)

Ричард ИВАНИШЕВИК

Од историјата на театарот во Македонија

Театарскиот живот во 1949

Ристо Стефановски

1949 година

Во Нова Југославија речиси веднаш по ослободувањето започна и битката против **стариот театар**. Тенденциите беа над неговите урнатини, исполнети со „безидеиност и туѓи разбирања а работничката класа“ да се создава нашиот **нов театар**.

Синдиктлната организација, како класна организација на работничката класа, беше прв директен помошник и најважен фактор во формирањето на **новиот театар**, на **новиот колектив** составен од **нови театарски работници**. Едно од најефикасните средства во оваа борба за **нов театар**, стана социјалистичкото натпреварување, што беше прво во рамките на театарските колективи на ФНРЈ.

Благодарејќи на овие натпревари дојде не само до менување на односот кон трудот во МНТ, туку и до зацврстување на театарскиот колектив и продлабочување на неговата идејна свест. Затоа и беа постигнати толку добри резултати. Всушност, МНТ беше иницијатор на првиот натпревар на театрите во Југославија, со цел тие меѓусебно да се зближат и на тој начин се овозможи менување на позитивните искуства во работата, мобилизирање на членството за поуспешно извршување на задачите и подобрување на идејно-воспитната дејност. Но, и во текот на 1948 година беа одржани два натпревари. Првиот траеше од 1 февруари до 1 мај, а вториот од 1 септември до 29 ноември.

Оваа година зазема истакнато место во анализите на културната историја на македонскиот народ и поради основањето на националната Опера и Балет. Нивното формирање несебично беше потпомогнато со кадрови кои пристигнаа од другите братски републики, со што меѓу другото, се продлабочуваа напорите за заедничко живеење како единствена определба без алтернатива. Независно од оваа драгоцена помош работата беше обременета со различни проблеми. Така, на пример, една првенка го напушти МНТ, а другата се разболе. Истовремено двајца водечки актери беа „отстапени“ на филмската продукција и тоа во време кога ансамблот за првпат се зафати со припремањето на Шекспировата пиеса „Како што милувате“. Состојбата во Операта беше уште полоша пред се поради немање на соодветен солистички кадар. Сепак, во текот на натпреварот беа обновени оперите **„Тоска“** и **„Кавалерија Рустикана“**, а премиерно беше изведена **„Травијата“**. Техничката екипа беше реорганизираната и во нејзин состав беа применети нови луѓе. Тие, главно беа необучени, и затоа, требаше со посебни напори да се оспособат. Но, работниот ентузијазам беше речиси неисцрпен кај сите вработени. Благодарејќи на тоа беа изработени првите практикабли, тревни килими итн. Персоналот во исто време беше зголемен од 90 на 270 вработени. Техничкиот персонал работеше деноноќно. Тие, понекогаш не го напуштаа театарот и по 48 часови. Ваквата ангажираност на техничкиот персонал, послужи како поттик и на другите вработени. Синдикалната подружница, преку своите повереници и членство, беше стожер во исполнувањето на задачите што стоеја пред Театарот. Поединците кои не си ја извршуваа својата должност, што го правдаа со професионалната презафатеност, можеа да се избројат.

Заради ваквата активност, колективот на МНТ стана победник во првото синдикално натпреварување меѓу републиканските театри во ФНРЈ. **Во планот за натпреварот еден од најважните сектори беше идејно-политичката активност.** Оттаму, беше истакнувано дека идејно-политичката работа придонесува за правилното ориентирање на нашиот трудбеник. Таа го изострува неговиот уметнички критериум и му дава оружје во рацете за борба **против сите декадентски формалистички ларпуралистички правци кои што се израз на распаѓањето на буржоазијата како класа“.** На конференцијата во Белград на 29 декември 1949 година беа сумирани резултатите и МНТ беше прогласен за победник. Во Театарот беа организирани 12 марксистички кружоци и беа одржани 110 часови на кои беа присутни сите вработени. Беа одржани и шест предавања, а драмата на МНТ им даде на КУД девет режисери од кои тројца работеа со фолклорни групи, а четворица со хоровите. Во текот на натпреварот. Театарот даде 4.821 ударнички часови и 2.113 академски часови или вкупно 6.934 ударнички часови. Театарот прикажа вон од својата сцена, 3, кон2церти во фабриките. Беа организирани и 2 турнеи низ Македонија. Вработените во Театарот во рамките на рационализацијата заштедија материјали во вредност од 583.613 динари. Тие, исто така, издадоа 8 зидни весници, обезбедија 106 преплатници на весникот „Борба“, 59 на „Трудбеник“ и 66 на „Нова Македонија“; оформија синдикална библиотека итн. Беше зајакната и дисциплината, со тоа што отсуствата беа намалени со 100%, а задоцнувањата за 95%. Театарот формира и свој ресторан (менза) „Првоборец“. Техничкиот директор **Димитар Христов**, како истакнат рационализатор, беше одликуван со Орден на трудот од I степен. Покрај него беа пофалети и наградени голем број вработени.[1])

По војната во Велес беа основани неколку театарски групи. Меѓу нив особено се истакна групата при синдикалната КУД „Кочо Рацин“. Таа подготви низа пиеси, меѓу кои беа **„Покојник“** и **„Сомнително лице“** од Б. Нушиќ, **„Мистер Перкинс во земјата на Болшевиците“**, **„Меѓу двата Илиндена**, **„Платон Кречет“** и други. Со ангажирање на млади кадри, беа создадеди услови за формирање Градски театар. Извршниот совет на градот донесе решение за формирање на Градски театар ,а истовремено нтзначи пет платени актери кои претходно го завршија тримесечниот курс во МНТ. Беа ангажирани и хонорарни артисти, љубители (амттери). Театарот и покрај тоа што имаше многу тешкотии, ја прикажа пиесата **„Обичен човек“** од Б. Нушиќ. Првата претстава што ја даде колективот на Градскиот театар покажа дека сите негови членови вложиле големи усилби во стремењето на пиесата и дека сериозно и пристапиле на работата, што е гартнција за уште поуспешна работа. Сега на репертоар се пиесите **„Печалбари“** од А. Панов и **„Протекција“** на Б. Нушиќ“.[2])

Во Драмата на МНТ на 11 јануари премиерно беше прикажана пиесата **„Печалбари“** од А. Панов. Тоа се случи година дена подоцна од нејзинта изведба во Благоевград и во некои други театри во Македонија. Пиесата ја поставија **Илија Милчин** и **Крум Стојанов**. Сценограф беше **Тома Владимирски**, а музичкото оформување беше од **Тодор Скаловски**. Во главните роли настапија **Трај-**

---

1) Колективот на МНТ — победник на првото синдикално натпреварување меѓу републиканските театри во ФНРЈ. Нова Македонија Скопје, 4.I.1949.

2) **Тодор Коларов**, Градскиот театар во Титов Велес ја засилува својата дејност. Нова Македонија. Скопје, 8.I.1949.

ко **Чоревски, Тодор Николовски, Добрила Пуцкова, Мери Бошкова, Мирко Стефановски, Тома Видов** и други.

Ова беше втора премиера во сезоната 1948/49. „Поставувањето на оваа наша национална пиеса ја покажува правилната репертоарска политика на МНТ и покрај ограничените можности поради немање на домашни пиеси, на нашата сцена да бидат прикажувани национални пиеси, блиски и разбирливи на нашиот народ. Поставувањето на пиесата „Печалбари“ е дотолку позначајна што веќе во неа, за разлика од досегашните две национални пиеси не се третирт националниот (проблем Б.М.) на нашиот народ, туку се поставува социјален проблем, толку потресен за нашиот народ во минатото — печалбарството.

Печалбарството е темен белег на тешкото минато на македонскиот народ. Тоа како тежок камен во срцето на секој Македонец, кој што грабен и експлоатиран, е принуден да ја напушти својата сакана родна грутка, не затоа што таа е сиромашна и не може да го исхрани, туку затоа што нејзините неизмерни богатства не беа своина на народот. Само така стаува разбирлив фактот што печалбарството како мотив наѓдува место во нашата литература уште во нејзините први чекори“.

Откако беа кажани неколку збора за првото, предвоено, прикажување на оваа пиеса, чиј автор беше возбуден од феноменот на печалбарството на нашиот народ во минттото не како „чисто“ социјален туку како социјално-религиозен проблем, рецензентот контсатира: Ставувајќи го на план на љубовен подвиг, во рамките на мотивот поваѓање на печалба поради откупот на жена, тој му одзема многу од неговата аржна економска нужност. Неговата пиеса остава впечаток дека на печалба се оди предимно поради обичаи, традиција и пожртвованиот во љубовта. Стеснувајќи ја по тој начин социјалната и економската содржина, пиесата добива повеќе фолклорен карактер — прикажување на националниот бит на нашиот народ обичаите при женидбата и друго. Ако во пиесата беа повеќе обработени социјалните мотиви, ако беше даден повеќе вистински социјален материјал, да беа изнесени податоци зашто печалбарите го губат здравјето и животот, тогаш пиесата би добила многу повеќе импресивност и силина. Во поранешните, пак, постановки дури и оние социјални моменти што ги дал авторот беа изместувани сосем а на сета пиеса и се даваше руво на македонски бит.

Режисерите **Илија Милчин** и **Крум Стојанов** и пристапиле на пиесата со нов потход, го поставиле печалбарството во центарот на пиесата и во таа насока извлекле максимум од делото. Подредувајќи ги сите детали во пиесата на својата главна замисла, тие навистина успеале да дадат претстава што длабоко се врежува во срцето на гледачот. Преку Костадина и неговите другари, неговата мајка и бедниот селанец Гоце ние го гледаме македонскиот народ за сметкт на чии што труд и пот живеат и се богатат разни чорбации — Јордановци за кои што тие одат на печалба и ја оставаат таму својата младост, своите животи... Замислата на режијата артистот **Трајко Чоревски** ја остварил во голема мерка. Во неговото толкување на Костадин има искреност и топлина. Неговиот протест против чорбациите што отсекогаш ја пиеле народната крв звучи убедливо од сценатa: не на печалба во туѓина, туку тука, во својата земја, да работиш и да се бориш за подобар живот. Ако беа избегнати или барем сведени на минимум претертните движења што му пречат на гледачот повеќе да ја согледа душата на Костадина и подлабоко да го осети неговото внатрешно преживување, образо на Костадина ќе беше поцелосно даден. Онаков каква што ја замислиле режијата, улогата на мајката на Костадина — **Марија Бошкова** ја исполнила многу успешно. Таа живее со маките на својот син, стрепи за него, се труди да му по-

Грабнување од Сарајот. Васка Буцова, Орде Тодоровски и Методи Илиевски

могне. **Добрила Пуцкова** со скромни драмски изрази ја даде бојажливоста, срамежливата вљубеност на патријархална жена. Меѓутоа, таа можеше посилно да го ирзази нејзиниот страв и наслутување за лоши вести во последната слика од пиесата. Од **Тодор Николовски** во улогата на Јордана би барале посилни карактеристики на немилосрдно зеленаштво. Во него има повеќе човечност и добродушност отколку грамзливост и незаситност за пари и похлепа“.

Откако критичарот констатира дека режисерите и актерите успеаја да дадат добра актуелна претстава со јасно истакнат социјален момент, се истакнува дека тоа придонесува да се почувствува „величината на нашето време и стварност кога веќе во нашата земја нема одење на печалба“. Критичарот натаму се осврнува на некои слабости и грешки. Тие се состојат во тоа што, престават од почеокот до крајот се движи по едно тешко и мрачно“ настроение, наместо во земјата каква што е нашата, да го покаже стремежот на човекот кон поарна и посветла иднина“. Натаму се забележува зошто мајката била дадена во „сентиментално малограѓанска светлина“, а Костадин без „жизнорадосност“, поради што, во претпоследната слика тешко делувал. На крајот критикаа завршува со

МАКЕДОНСКИ
НАРОДЕН ТЕАТАР
СКОПЈЕ

ДРАМА

ПЕЧАЛБАРИ

Драма во седум слики од Антон Панов

ЛИЦА

Место и време на дејството: Западна Македонија, меѓу двете светски војни

мислата дека: „Со поставувањето на пиесата „Печалбари“ на наша сцена уште појако се повлече потребата да бидат што поитни разрешени два многу важни проблема: создавањето на нови национални драмски дела и уште многу позадлабочен однос на режијата кон поставувањето на национални пиеси“.[3])

По премиерата на **„Тоска“** од Пучини, работата во Операта доби помирен ток. Така, премиерата на **„Травијата“** беше првтта оперска премиера што ги имаше сите можности да се припреми и прикаже благовремено.

Прикажувањето на премиерата на **„Травијата“** е значајно затоа што во неа за првпат настапија наши балетски уметници од третиот уметнички медиум, покрај Драмаа и Операта со што се „создаде“ Балетот. Тоа овозможи да заживее исо што МНТ се комплетира. За тие денови основоположникот на Балетот во Македонија, Ѓорѓи Македонски во своите сеќавања пишува: „Во декември се одржа премиерата на „Травијата“, тоа беше и прво крштевање на Балетот кој доживеа незапамтен успех. Тоа може да се смета за почеток на Скопскиот балет. И она што е куриозитет: од таа премиера на „Травијата“ до ден-денес се игра истата кореографија што сум ја поставил во 1948 година, а тоа значи дека уште од самиот почеток се работело професионално-како со балетскиот ансамбл така и со курсистите“.[4]) Критичарот му префулува на кореографот зошто балетот е поставен во преден план, со што операта ја „фрла“ во сенка“. Не се чувствува дека тоа се случува на балот кај Флора, туку уметното некако независно од страна“.

Тогашната критика, почетокот на живеењето на нашиот Балет не го оценува најдобро. „И за самиот балет треба да се каже некој збор. Балетот како новина на нашата сцена одушевено е дочекан и поздравен. Од него публиката и понатаму очекува многу. Но, токму за тоа треба уште од самиот почеток да се утврдат смерниците на неговата идна работа. Тука треба да се поставува прашањето за што поголемо подобрување на уметничкиот квалитет на играта, се разбира во границите на можноста. Ова се поставува поради тоа што никаде не е полесно како што е тоа во балетот со шаренилото на костимите и некои други средства кој што немаат ништо заедничко со уметноста, да се постигне успех и да се скрене во артизам кој што лови само надворешни ефекти. На нашиот народ му е потребна здрава уметност и треба во тој правец и да му се развива вкусот“. Критиката, според тоа, никако не беше компонирано роденденско-славенички поставена. Но, ако се има предвид дека истата кореографија е задржана до денешен ден, бездруго има и нешто убаво да се каже за почетокот на нашиот Балет. Инаку критиката

---

3) **В. Чашулева**, Печалбари. Нова Македонија, Скопје 30.I.1949.

4) **Кажувања на Георги Македонски**, МНТ 1945—1985. Скопје, 1985. стр.65—66.

МАКЕДОНСКИ
НАРОДЕН ТЕАТАР
СКОПЈЕ

Гостува Лазо Јовановиќ' првак на Белградската опера

ПАЉАЧИ

Музичка драма во 2 чина. Текст и музика од РУЃЕРО ЛЕОНКАВАЛО

ВАЛПУРГИСКА НОК'

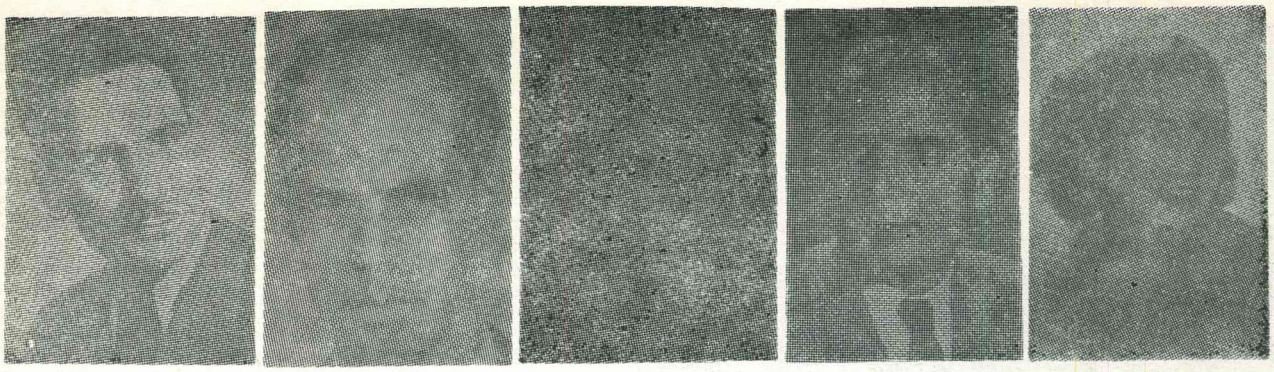
Балет од операта „ФАУСТ“ од Шарл Гуно

Кореографија: Георги Македонски Диригент: Владимир Бенић

ЛИЦА

Учествува Радио симфонискиот оркестар

Сабота, 14 мај ЗА ТИЕ НА МОРЕ



Петар Тасевски — Зупче, Ѓоко Николовски, Славко Спасовски, Драган Тасевски и Љубица Петкова

за премиерата на „Травијата“ пишува: „Оваа најнова претстава е уште еден успех на нашиот млад оперски колектив. Во тек на своето едногодишно постоење нашата Опера вложуваше и вложува многу пожртвуван труд и љубов за припремањето на секоја нова претстава. И самото наголемување на ансамблот (поголем оркестар, ангажирање на нови членови, балет) дава можност за се поголем и покомплициран репертоар“, па продолжува „Нашите млади оперски уметници со полна сериозност се прифатија за оваа тешка и благородна задача. Досега чувме една Виолета (**Зина Митровска**) и два Алфреда (**Т. Грнчаровски** и **В. Кортошев**). Сите тројца првпат ги слушаме во поголеми партии. На Зина Митровска улогата на Виолета и лежи и глумачки и пејачки; само да го нема она тремолирање во средниот и долниот регистар таа уште поуспешно би ја дала партијата на Травијата. И на Т. Грнчаровски му одговара улогата. Неговиот пријатен лирски тенор имаше прилика да дојде до полн израз што во досегашните мали улоги не можеше. Внимателен и вреден В. Кортошев пејачки солидно ја спремил својата партија. На глумачкиот дел од улогата изгледа дека ни од далеку не посветил толку внимание“.

Иако Ј. Стефановиќ — Курсула со сигурност ја совлада улогата, сепак му се префрла зошто повеќе не се „уживал“ во неа. Имено, „Неговиот концертен став му пречи на слушачот да се внесе во содржината на пиесата“.

И покрај тоа што **Илија Цувалековски** за првпат режира опера и покрај „некои недостатоци“, покажа „неспорен успех“.

Му се префрлува на сценографот за „поставката во вториот и четвртиот чин што беше „шаблонска“ и „невкусна“.

„Диригентот **Т. Скаловски** ја водеше операта добро до крај и покрај некои несогласија меѓу сцената и оркестарот“.

Претставата можеше да биде подобра ако се работеше посериозно и ако учесниците во претставата не се задоволуваа со надворешни ефекти. Инаку, Операта го повтори својот уметнички растеж од „**Каваперија Рустикана**“ до „**Травијата**“. Но, критиката се залагаше пред Операта да се поставуваат поголеми барања и да се воведат построги мерила.[5])

Балетот при МНТ ја прикажа својата прва премиера „**Валпургиска ноќ**“ на 27 јануари 1949 година. Тоа всушност беше балетот од операта „Фауст“, од Шарл Гуно. Освен учеството на членовите на Балетот, во изведбата на овој балет зедоа учество и ученицте од балетскиот курс: **Вера Шекеринова, Благовеста Кавања, Наталија Јосифова, Марија Прашњакова, Борис Петковски** и други, а другите беа **Анализе Асман, Георги Македонски, Рела Визнер, Драган Савиќ, Владимир Олуиќ, Ѓорѓе Бранковиќ, Жика Сувачаревиќ, Вера Менковиќ, Стојанка Панајоковиќ, Вера Ариќ, Марија Жуљевиќ, Косара Патрногиќ, Вида Живковиќ, Јованка Стаменковиќ, Надежда Вавриновиќ, Цветанка Крајчева, Константин Лешков, Петар Миљаковиќ, Зоран Видиниќ, Томе Саздовски, Зоран Богоев, Н. Вавриновиќ.**

Кореогроаф на балетот беше **Георги Македонски,** диригент **Трајко Прокопиев,** сценограф **Василије Поповиќ — Цицо**, а нацртот на костимите беше на **Милица Бабиќ — Јовановиќ.**

По балетската премиера, беше прикажана операта **„Каваперија Рустикана“.**

Во Собранието на Македонија се водеше дебата за тоа што е извршено во текот на претходната и кои се плановите за 1949 година. Во експозето на тогашниот министер за просвета **Димче Мире**, меѓу другото, беше истакнато дека културата станала сопственост и дело на народните маси што се гледа во фактот дека во Скопје работи Државен театар и Опера, пет градски театри во внатрешноста, како над 200 самотсјни театарски групи и над 400 КУД во целата Република.[6])

Не цел месец подоцна со отворањето на Театарот **во Струмица, во Македонија покрај МНТ** работеа вкупно шест театри, (в. Нова Македонија од 10.II 1949). Тоа беа театрите во Битола, Штип, Титов Велес, Охрид, Куманово и Струмица.

По ослободувањето во Охрид беше формирана **театарска група без постојано вработени лица. Таа** одигра голема улога во културното этживување на градот. Но, оваа група целосно не можеше да ги задоволи потребите на градот поради што од 1 јануари 1949 година во Охрид започна да работи постојан театар. Всушност, дотогашните активни членови на групата станаа посојани членови на Градскиот театар со кој раководоеше **Горе Баче.**

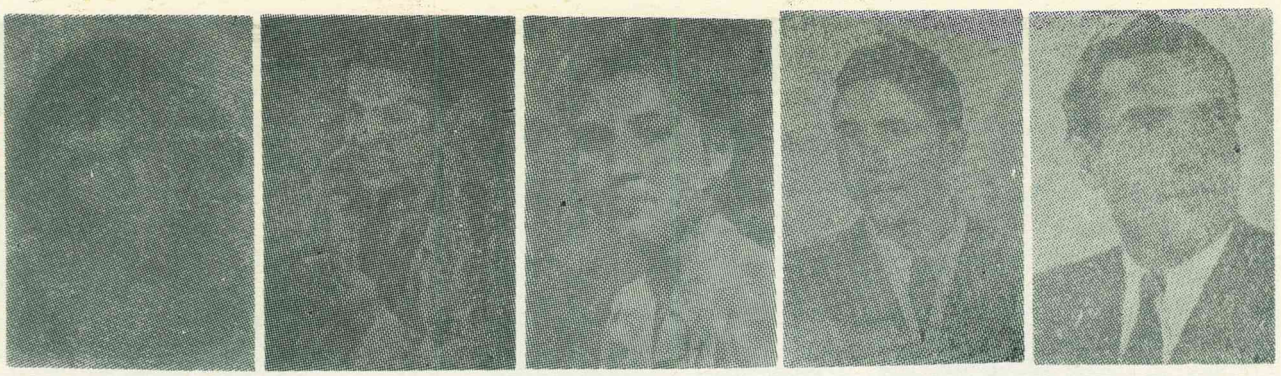
Групата броеше шест актери, а до крајот на годината таа се зголеми со уште пет лица.

Овој театар ја прикажа пиесата **„Кир Јања“** од Ј. С. Поповиќ на 21, 22, 23 и на 30 јануари. Во насловната улога, со многу добра игра, настапи Горе **Баче.** Добри биле и другите учесници. Пиесата добро ја превел **Д. Маленски.** Во првите три месеци Театарот имал во план да ја подготви пиесата **„Животот вика“**, а за понатаму да ги подготви и **„Вода од планината“, „Ожалостена фамилија“** и **„Сомнително лице“.**

Особено успешно работеа театрите во Струмица и Титов Велес. Таму, актерите покрај глумата биле и технички исполнители. Оттаму тие освен играњето на сцена во паузите вршеле промени на декорот, ја опслужувале гардеробата и реквизитата, манипулирале со рефлектори итн. Добри резултати имаше постигнато и театарската група во Штип. И таа во текот на годината прерасна во Градски театар. Истото може да се каже и за Охрид и покрај тоа што беше оценето дека актери-

5) **Љ. Топаловска**, „Травијата“. Нова Македонија. Скопје, 12.I.1949.

6) Од говорот на Димче Мире во Собранието на НРМ, Нова акедонија, Скопје, 26.I 1949.



Радс Сарева, Реџо Саитовски, Ана Токова, Драги Бојковски и Димитар Кировски

те „се повлекуваат се уште по старите конзервативни разбирања за театарот". Најтежок проблем на Охридскиот театар беше немањето на простории. Театрите во Битола и Куманово беа нешто подобри од споменатите. Имаа поголем број актери, работеа според годишен репертоар. Нивната одговороност беше поголема имајќи ја во предвид публиката, која имаше изострен вкус за пиесите што се играа. „За претставата **„Бегалка"** дадена од колективот во Битола би можеле да кажеме дека задоволи. Но, што се однесува до втората претстава **„Народен пратеник"** ќе треба да подвлечеме дека како артистите, така и режисерот па и целото раководство се однесле крајно неодговорно и просто ја карикирале целата пиеса, задоволувајќи се со некакви леки сценски ефекти, и така претерувајќи на потенцирањето на комичните моменти, со кој што Нушиќ не сакал само да насмеи но и остро да удри на тогашниот трулеж така што беше многу непријатно да се гледа таа пиеса која што беше толку унакажана, а за постигнување на некаква воспитна цел не мо,е ни збор да станува".

Прикажаната пиеса **„Ден за одмор"** од Градскиот театар на Куманово на 29 мај, исто така, како премиерна претстава апсолутно не задоволи. Тоа пред се се однесуваше како во врска со организацијата на самата претстава, така и во однос на играта на самите артисти. „Не само што не беа добро научени ролите, туку и самото држење на сцената покажуваше дека режисерот и артистите многу неодговорно се одонесле при подготвувањето на оваа пиеса".

И во Прилеп, во ова време, веќе требаше да има театар. Но, заради недоволна „самоиницијатива и упорност на актерите", а и слабата ангажираност на власта која ништо не презеде да ги задоволи барањата на актерите да се обезбедат финансиски средства „правдајќи се со тоа дека буџетот бил скратен (како во другите градови, на пр. Струмица и Т. Велес, да не беше ист случајот) и затоа не можеле да превземат ништо посериозно". На крајот од написот авторот нуди неколку заклучоци. Според нив во сите градови на Републиката постоеше интерес за гледање на театарски претстави. Од тие причини беше укажано дека треба да се следи позитивниот пример на Струмица и Т. Велес со цел да се излезе во пресрет на тие потреби. Натаму, во заклучоците се инсистира за пишување и поставување на повеќе пиеси на македонски јазик, од домашни автори, во која насока Министерството за просвета треба да води поголема грижа Се бараше и поголема помош на групите со цел да се ослободат од дилетантизмот што уште го имаше. Укажано е и на потребата за давање на постојана помош во идејно-политичкото издигнување на кадрите, потоа во правец на подобра организација на театрите и нивно зацврстување, за соодветно материјално обезбедување како и за кадровско екипирање. Напоредно се бараше да се води сметка за идејно и квалитетно издржани претстави, издигање на авторитет на театрите подостоинствен личен живот на актерите, што треба да послужат како пример и друго, итн.

Во Скопје беше одржана смотра на дилетантски групи На неа учествуваа групите на **КУД „Кочо Рацин"**, **„Владо Тасевски"**, **„Кузман Јосифовски —Питу"**, а за првпат настапи и дилетантската група на **КУД „Цветан Димов"**, како и **КУД** при Текстилната фабрика **„Кузман Јосифовски — Питу"**, потоа при ф-ка **„Треска"**, Младинското **КУД „Благој Шошолче"** и дилетанските групи од малцинствата **„Јени Јол"** и **„Емин Дураку"**. Смотрата беше одржана на сцената на новоизградениот културен дом во ф-ка „Треска". На смотрата беа прикажани пиесите **„Бојарка"** по романот „Како се калеше челикот" од Островски, **„Собери си го умот"** од С. Павичевиќ, **„Хаџер"** од Мустафа Карахасан, **„Во изгрево"** од М. Зафировски, **„Зеленатa гранка"** од Сухоровски, **„Печалбари"** од А. Панов, **„Народен пратеник"** од Б Нушиќ, **„Една вечер"** од К. Чашуле. На смотрта покрај големиот успех дојде до израз и „слабата идејност" од „каде произлегуваат и низата други недостатоци-незадлабочување во сушноста на пиесите, прибегнување кон шаблонско толкување на улогите. И играта на изведувачите не станува уметност, таа не звучи како животна вистина на сцената, таа не може како таква да допре до публиката".

Натаму во критичкиот осврт на овие смотри се консаттира: „Само така санува разбирлив фактот што пиеста **„Собери си го умот"** која шо спрема замислата на авторот, треба да ја покаже колебливоста на средниот селанец и неговото дефинитивно придување кон народната власт. во изведбата на дилетантската група на **„Кочо Рацин"** станува реакциона пиеска, а средњакот Марко — богат селанец што вешто ја изигрува народната власт. Површното приоѓање на една пиеска доведува до неразбирањето на нејзината основна идеја, таа станува безпредметна, неверна, се губи нејзината цел. Поставувањето на електрични сијалици на сцената во пиесата **„Во изгрево"**, каде што имено сака да се истакне пуштањето на електричната светлост во селото го расипува ефектот, ја разрушува целата пиеска. Пиесата **„Народен пратеник"** во изведбата на дилетантската група при ф-ката **„Треска"** не звучеше како остра Нушиќева сатира на минатото, на оној стар буржоаски свет, туку како лакрдија која што има само цел да ја насмее публиката а не и да ја поучи и научи нешто".

Им се префрла дека во групите идејноста е слаба и дека репертоарот е лош. Притоа се прави исклучок за пиесата **„Хаџер"** во која се обработува актуелната тема за симнувањето на зарот е ферецето. Токму, „затоа што се одвива во средина блис-

6-а) **М. Соколовски**, За работата на градските театри. Културен живот. Скопје, јуни 1949.

Сцена од „Коштана". М. Стефановски, И. Цувалековски, Д. Чабрик, П. Прличко и други

ка до изведувачите, тие ја изведуваат верно, убедително, и како таква таа допира и до самата публика".

Градскиот сојуз на КП и КУД во Скопје им ја додели првата награда на изведувачите на „Хацер", во износ од 50.500 динари. Со втора награда од по 10 000 динари беа наградени друштвата „Јени Јол" и „Цвтеан Димов", а на „Благој Шошолче" и „Кузман Јосифовски — Питу", им беше доделена трета награда во износ од 5.000 динари. За техничката опрема на претставите беа пофалени друштвата „Треска", „Кочо Рацин" и „Јени Јол". Потоа беа наградени тројца поединци со по 2.000 динари; десетмина со по 1.000 динари и девет лица со по 500 динари. Така заврши оваа смотра.[7])

За претставите во МНТ тешко можеше да се дојде до билет. Тоа посебно доаѓаше до израз кога се прикажуваа операта „Травијата" и пиесата „Печалбари". Така, во рубриката во која се објавуваше седмичниот репертоар на МНТ пишува: „Народниот театар нема да прима писма од подружници за следните пиеси: до 1 март за „Травијата", до 15 март за „Печалбари" [8])

На 3 април 1949 година, на денот кога пред 4 години беше прикажана првата целовечерна претстава **„Платон Кречет"** т.е. на роденденот на Театарот с опретставата **„Сомнително лице"** од Б. Нушиќ на Македонскиот народен театар „Градскиот сојуз на културно-уметничките друштва — Скопје", организира прослава на основоположникот на Македонското глумиште **Димче Трајковски**. Димче Трајковски работеше дотогаш 25 години како актер. Во „Сомнително лице" тој настапи во улогата на Таса, што е антологиска во нашето актерско мајсторство. Пред мене е едноставна покана напечатена на поцврста хартија во форма на поштенска картичка. Таа е превиткана на две. На првата страница е фотографијата на Димче Трајковски, а на другата пишува: „Градски сојуз на културно-уметничките друштва — Скопје. Еден од најстарите дејци во дилетантските секции на културно-уметничките друштва Димитар Трајковски — Димче, член на Македонскиот народен театар, празнува на 3 април 1949 година во МНТ, 25-годишнина на својата културно уметничка дејност. На третата страница е каст листата на „Сомнително лице", а на четвртата местото за адреса. Се сеќавам за оваа прослава и за реагирањата зашто МНТ не му го организира азслугениот јубилеј. Но за неговото живеење и настапи, иако пишував порано, сепак треба да се изврши уште едно навраќање. Тој тоа го заслужуга како неспорен великан на националната сцена, и во оваа прилика.

Роден е во Скопје 1898 година во семејство што многу тешко се прехранување и што оправдано не можеше да одвои средства за неговото школување. Пред Првата светска војна успеа да организира своја драмска група во железницата, откако се вработи во скопската ложилница. Во 1919 година стана член на Работничкото друштво „Абрашевиќ", во која раководеше со драмската секција. Таа ги прикажа напредните пиеси „Рудари", „Два света", „На синџирот", „Во името на законот", „Казнети" и други. Подоцна Димче Трајковски формира своја трупа, со која крстосуваше по градовите на Македонија и пошироко. Кога во Тетово, во хотелот „Јадран", ја прикажа пиесата „Македонска крвава свадба", таа се трансформира во митинг, поради што се замеша полицијата. Благодарејќи на неговата дејност беа формирани низа театарски групи низ целата наша земја Пиесите ги играше на својот мајчин јазик. Кон крајот на 1944 година, веднаш по ослободувањето на Скопје, Димче стана член во културната екипа на 50-тата дивизија во Тетово, а по два месеца беше примен

7) **В. Ч.**, По повод смотрата на дилетантските групи во Скопје, Нова Македонија, Скопје, 15.III1949.
8) Нова Македонија, Скопје 6.II 1949.

за член на МНТ. Во пролетта 1945 година го гледаме за прв пат на сцената; во улогата на Спиро во „Народен пратеник". Нешто подоцна ја толкуваше улогата на Тасо во „Сомнително лице". Но, во театарот тој се поретко играше. Наспроти тоа беше присутен во дилетантските друштва, помагајќи во нивното формирање и опстојување.[9])

За Димче Трајковски критичарот Владо Магаревиќ, во текот на гостувањето на Драмата на МНТ низ Југославија, напиша: „Практикантот Таса (Д. Трајковски) ја изработи својата мала рола така животно уверливо со природна комичност на типот, а сепак ни малку наметливо во однос спрема целоста на играта што беше, заедно со аптекарскиот помошник Гока и пандурот Јоса, добар доказ за тоа дека нема „мали" нити „големи" роли, ами само добра и лоша актерска игра".

За трнливиот животен пат на Димче Трајковски, за неговите отфрлувања, понижувања, подбивања, пречки, гонење од едно во друго место, гладување и скитање, допрва ќе треба да се каже повеќе. Тоа е постулат не само поради тоа што слича епопеја и голгота ниеден друг наш актер не доживеа, туку пред се како илустрација на гранитниот негов дух и моќ да им одолее на сите искушенија, а уште повеќе како опомена вакви нешта повеќе никогаш да не се повторуваат во иднина

Илија Милчин во написот во „Културен живот" по повод 25 години од културно-уметничката работа на Димче Трајковски пишува: „Не се малку ни селата ни градчињата во нашата земја каде за прв пат дале театарска претстава Димче со своите другари. Можеби немало во неговите претстави ни поуки, ни високи мисли и профинети чувства на трагедија или психолошка драма, но затоа било каков текст, Димче знаел да го приближи до нашиот македонски бит и уште повеќе, да разлее од сцената животна бодрост, оптимизам и весела, светла смеа". (И. Милчин, верниот служител на сцената. Културен живот· Скопје, април 1949).

На гостувањата во Загреб, во 1948 година, не беше мал бројот на актерите, што сакаа да го прегрнат и да му честитаат за неговата брилијантна интерпретација на ликот на Таса во пиесата „Сомнително лице" од Нушиќ. Во врска со тоа загрепскиот „Народен лист" пишува: „Практикантот Таса даде типична, многу изразена игра заблеснувајќи за момент и тоа точно на време, постигнувајќи секогаш правилен ефект. Изразеноста на неговата игра делуваше ненаметливо и не искакаше од општиот склоп на дејството".

Операта на МНТ ја прикажа комичната Моцартова опера „Грабнување од сарајот" на 29 март 1949 година Освен операта „Каваперија Рустикана", што беше прикажана од членовите на Музичкото друштво, таа за само година и половина и тоа со голем успех ги подготви оперите „Пајачи" од Леонкавало, „Тоска" од Пучини, „Орфеј и Евридика" од Глук и „Травијата" од Верди. Тогаш се паѓаше и првата самостојна изведба на балетскиот ансамбл со претставата „Валупургиска ноќ" од Гуно, а потоа и на „Грабнувањето од сарајот", што се сметаше за најголем уметнички дострел во работата на нашата Опера.

Во критичкиот напис за премиерната изведба на операта „Грабнување од сарајот" се подвлекува успешната интерпретација, што е специфична и поинаква од интерпретациите во делата на Верди. Бизе, Пучини, Маскањи и др. „Младиот оперски ансамбл воглавно се справил со овој проблем, а истите специфичности ги „решаваше" и оформениот веќе симфоничен Радио оркестар". Беше истакнат и големиот напредок на плочите на Томче Грнчаров, Васил Кортошев и Фанка Икономова.

„Зина Митровска, сопран ја пееше партијата на Констанца· Таа успеа сосем сигурно и лесно да ја испее доверената и партија која што е извонредно тешка за исполнување". Сепак беше констатирано дека таа можеше повеќе да даде. На-

9) 25 годишнина на културно-уметничката дејност на Димитар Трајковски — Димче, Нова Македонија. Скопје, 3.IV 1949.

Интровизирана сцена во текот на една од турнеите на МНТ

спроти улогата во „Травијата“ таа „не дава стилско исполнување“ и не посветува поголемо „внимание на начинот на пеењето кое се постигнува само со педагог“.

„Фанка Икономова, сопран, во партијата на капризиозната Блонда, со здравиот музички и ритмички усет ги решаваше музичките проблеми многу добро. Таа и во глумата беше изразито слободна. Нејзиниот напредок во оперската уметност покажува видни резултати.

Томче Грнчаровски кој што ја исполнува партијата на Белмонте, покажа дека како млад пеач се развива одлично и дека е со сигурен музички усет. Дикцијата му е извонредна и прецизна, но ќе треба да обрне поголемо внимание на глумата.

Коста Шуваковиќ, бас, во партијата на Осман беше подвижен и со добра инвенција. Во комичните гестикулации на Османовата карикатура тој задоволи и гласовно. Неговиот глас ги има нежните длабочини со кои што во Османовата партија се постигнати хумористични ефекти.

Васил Кортошев, тенор, во партијата на Педрило беше извонреден Тој навистина се чувствуваше на сцената — во сарајот — како во својата куќа. Пеачките, ритмичките интерпретаторски проблеми ги решаваше со чувство. Доброто исполнување на оваа партија покажа дека развивајќи се во правец **буфо стил**, тој пнатаму ќе може да постигне уште подобри резултати.

Говорната партија на Селим паша беше поверена на артистот Илија Милчин. Со својата маркантна фигура и широка уметничка култура, тој ја исполни одлично величенствената и достоинствена улога на Селим **Паша**“.

Гостинот режисер Хинко Ласковиќ ја режираше операта „извонредно убаво, стилски-моцартовски“.

Балетскиот колектив беше подготвен одлично до својот шеф Георги Македонски. Тој „покажа добра динмаичност како во темпераментна ритмичност, така и во еротичната пластичност, која што е така изобилна во источниот фолклор“.

Сценографот Тома Владимирски со своите соработници „заслужува високо признание“. Костимите според нацртот на В. Жедрински „беа изработени со редок вкус“.

Техничкиот персонал, раководен од Димитар Христов, придонесе многу за подигнувањето на уметничкото ниво на операта.

„Операта ја дирижираше Ловро Матачиќ, редок познавач на Моцартовиот стил, и сосем јасно, неговото стоење на диригентскиот пулт, го осигури одличното исполнување на оваа опера на нашата млада оперска сцена.

Општо зогледаното оваа премиера ни покажа до каква степен колаборативната, несебична работа на целиот колектив од нашиот театар може да даде одлични резултати и истовремено уште една потврда дека нашата, македонска опера врви со сигурни чекори напред во својот развиток“.[10])

Значаен музички настан во Скопје, се истакнува во критиката на Д. Костиќ — Топалоска (објавена во Културен живот. Скопје, мај 1949) претставуваше изведбата на оперската премиера „Грабнување на сарајот“ од Моцарт под диригентската палка на Ловро Матачиќ. Режисер на операта беше искусниот Хинко Лескошек од Љубљана, на кој ова му беше второ готсување во Скопската опера и на кој трудот му успеа, „затоа што Моцартовата музика најде во неговата режија одговарајуќо сценско остварување. И некој епизодни моменти како тој со евнусите во последниот чин навистина му успеја. Поедини ликови дадени се пластично и верно, со исклучок на Османа, кој што сосема не задоволи“.

Најуспешна улога во операта остварил Томче Грнчаровски како Белмонт: „Неговиот Белмонт така искрено е преживеан, музички сигурен, стилски верно интерпретиран, така што претставува досега еден од најдобрите ликови на нашата сцена“.

Зина Митровска како Констанца и покрај вложениот труд и добрата волја не можеше да ја оствари Констанца „од едноставна причина што таа улога и Моцарт не и одговараат... Нејзините чисти и сигурни колоратури што во „Травијата“ и донесоа голем успех овде на можеше... да ја совлада специфичноста на Моцартовиот стил, неговата прозрачност и чистота во кој тремолењето на гласот е повеќе депласиран“.

Според Топалоска, В. Кортошев, како Педрило, дал весел лик, што придонесе да се истакне „големата разлика меѓу Кортошевиот Алфред во „Травијата“ и Педрило, неговиот значителен напредок во поглед на снаоѓањето на сцената“. И музичката партија „добро му била научена“, но сепак му се префрла „за тенденцијата за нечист иницијал во серенадата во третиот чин“.

Фанка Икономова беше многу добра во улогата на „живата пргава Блонда, која глумачки ја даде многу успешно и со многу разбирање за Моцартовиот стил во музичката партија“.

Дублери како Блонда и Констанца биле Ј. Ханшекова и Е. Крзетова. „Ханшекова пееше леко и со сигурност кое што дава изработен, а покрај тоа и пријатен глас, кај кого се решени сите основни пејачки технички проблеми. Крзетова се трудеше да ја оствари верната Констанца и да немаше трема која внесуваше нервоза и несигурност особено на местата кај колоратурите, ќе можеше поточно да се процени колку успеала во тоа“

Партијата на Осман ја исполнуваше младиот пејач Коста Шуваковиќ кој што „верно и совесно ја спремаше улогата“. Но, неговиот глас звучеше „во средниот регистар во полн тон, покрај тоа што нема изработена висина, нема ни изразити длабини на прав бас, што кај „буф“ — бас особено пречи, затоа што со тие длабоки тонови треба да се постигнат комични ефекти“. Особеноста на Османовиот карактер е суровоста. Тој постојано е опседнат со мислите — егзекуција со бесилка. Тој се озверува во својата немоќ, што најдобро ја илустрира сцената кога (се појавува со нож во устата).

„Оркестарот од увертирата па се до финалето навистина беше носител на целиот елан и движењето на операта. Тој ја оствари целата свежина на лесната и весела Моцартова музика“. Ловро Матачиќ „сигурно ја водеше операта“.

И балетот придонесе за општиот успех. „Резимето би било дека операта „Грабнување од сарајот“ како целина и покрај забелешките што се тука изнесени, претставува значаен успех на скопската опера, а по солидноста на нејзиното спремање и резултатите од таа работа, далеку искокнува пред сите опери дадени на нашата сцена“.

Драмата на МНТ ја прикажа премиерата на „За тие на море“ од рускиот драмски писател Борис Лавренљев на 7 април 1949 година. Пиесата ја режираше Коле Чашуле, управител на МНТ, а како негови помошници во режијата беа Тома Кировски и Трајко Чоревски. Пиесата ја преведе Илија Милчин, музички ја формира Илија Цувалековски, а сценограф беше Василие Поповиќ-Цицо.

Во пиесата настапија Илија Цувалековски, Јордан Митровски, Трајко Чоревски, Мирко Стефановски, Кирил Кортошев, Петре Прличко, Крум Стојанов, Благој Црвенков, Тодор Николовски, Ратко Гавриловиќ, Славчо Тасевски, Иван Ицмаров, Драга Велможин, Добрила Пуцкова, Марија Бошкова, Марија Аливантова и Лазо Арсовски. Колку е познато, критика за оваа претстава нема, освен следните редови од публикацијата издадена по повод на десет годишнината на МНТ. Другите две

10) Ж. Фирфов, Изведбата на операта „Грабнување од сарајот“ од Моцарт. Нова Македонија, Скопје 8.IV.1949.

премиери, во текот на оваа сезона, пак беа пиеси од советски автори: „За тие на море“ од Борис Лаврењов и „Неспокјна старост“ од Леонид Рахманов. Овие две постановки донесоа два различни резултата. „За тие на море“ се вели дека е: една слаба, анемична литература, со која Коле Чашуле, тогаш управител на МНТ режиски дебитираше. Таа претстава претрпе фијаско (претставата беше дадена се на се десетина пати, а потоа беше симната од репертоарот)“.[11])

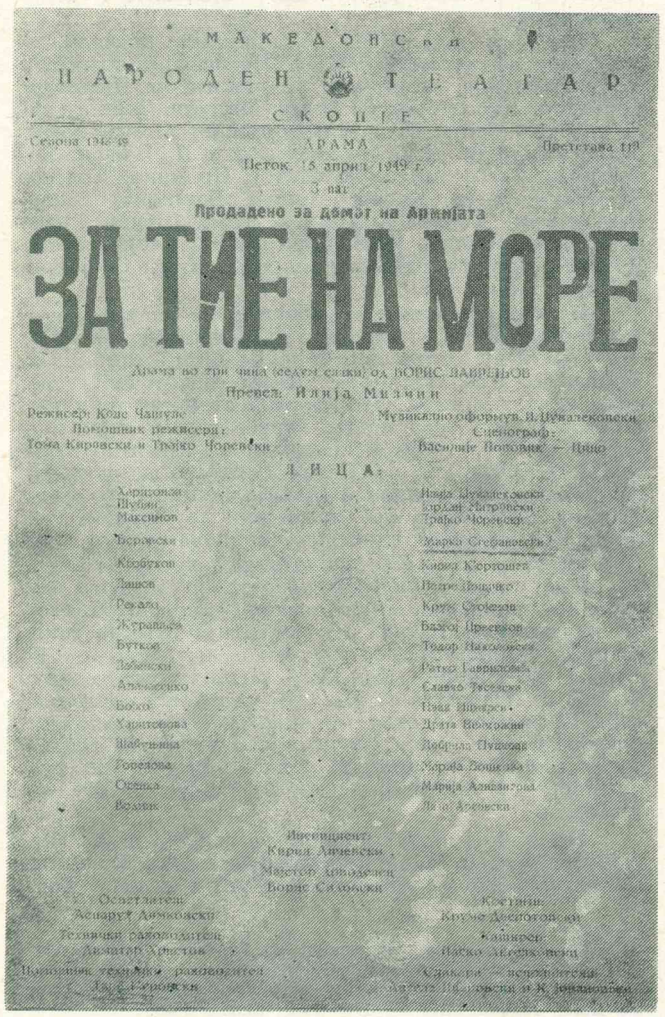
Театарот во Кочани имаше шест платени актери кои се занимаваа и со други работи, а другите 15 беа аматери. Беше формиран и куклен театар Градскиот одбор му додели на театарот 600.000 динари, за уредување на салонот и купување на реквизити. Средства за лични доходи Театарот требаше да обезбеди од сопствени приходи. Во 1948 година Театарот прикажа 24 претстави, што ги гледаа 5.104 гледачи. Театарот, во текот на 1949 година ги припреми претставите „Цафер-беговица“, „Зона Замфирова“ и „Д-р“. Ансамблот гостуваше во Виница, Зрновци, како и некои други села, се истакнува во „Извештајот за културно просветната работа во Кочани и околијата“ (К-21; бр. 26/49, Архив на Македонија).

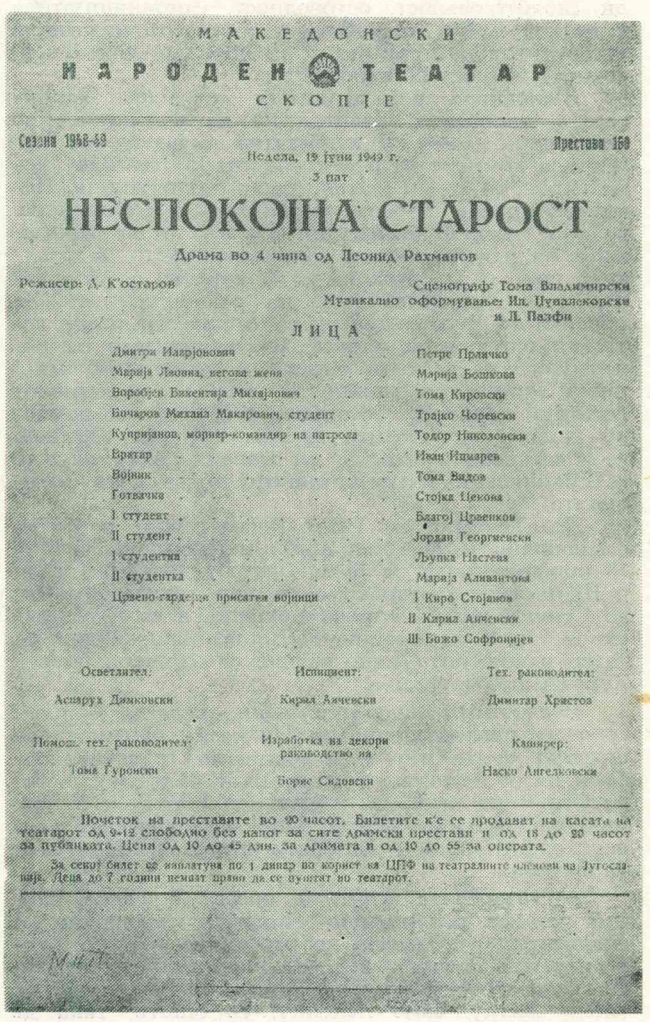
На сцената на Градскиот театар во Титов Велес беше прикажана премиера на советскиот автор Валентин Катаев „Ден за одмор“ во режија на Борис Бегинов. За неа критичарот вели: „Режисерот на пиесата Борис Бегинов успеа при поставувањето покрај правилното толмачење на пиесата, да даде нешто скапоцено, заправо на сцената, во извесни граници, да се осети колективна игра на артистите на сцената, значителен напор за заедничко творештво на животот кој што хероите го создаваат во оваа пиеса... Играта на актерите иако понегде има „дилетантизам“ заслужува пофалба и со сигурност вели дека е тоа „талентирана“, непосредна, ненагласена... Ретко се среќава на сцената на нашите театри во внатрешоста во една пиеса да се видат поголем број таленти, скоро рамни еден на друг, како што е случајот со Велешкиот театар. Во пиесата „Ден за одмор“ заедно со другите настапуваат и артистите: Стојан Сердарски, Александар Ефремов, Љубица Вишинова и Димче Петров. Не е лесно да се определи кој повеќе од нив дава надеж за иднина и располага со поголем талент. Сите тие даваат топла и приемлива игра, така што после свршувањето на претставата гледачот ја напушта салата со лувство дека гледал театар, иако дилетантски.

Премиерата „Дена за одмор“ на сцената на Градскиот народен театар во Титов Велес и покрај, како што спомнавме забележителните недостатоци, претставува радост за театарската публика на Титов Велес и за сите оние на кои што им е при срце изградувањето на младото театарско дело кај нас“.

Градскиот театар во Титов Велес беше основан во јуни 1948 година. Инаку, како аматерска група тој работеше од 1945 година. За раководител на Театарот беше назначен Борис Бегинов. Ка-

11) Драмата на МНТ во првата деценија од своето постоење. Десет години МНТ 1945-1955 год. Скопје, 1955, стр. 12.


МАКЕДОНСКИ
НАРОДЕН ТЕАТАР
СКОПЈЕ
Сезона 1948-49 ДРАМА Претстава 119
Петок, 15 април 1949 г.
3 пат
Продадено за домот на Армијата
ЗА ТИЕ НА МОРЕ
Драма во три чина (седум слики) од БОРИС ЛАВРЕЊОВ
Превел: Илија Милчин
Режисер: Коле Чашуле
Помошник режисери:
Тома Кировски и Трајко Чоревски
Музикално оформув. И. Цупалековски
Сценограф:
Василије Поповиќ — Цицо
ЛИЦА:
Харитонов
Шубин
Максимов
Боровски
Кобзуков
Дашов
Рекало
Журављев
Бутков
Лабинско
Алексенко
Божо
Харитонова
Шабуњина
Гопелова
Осенка
Водник
Илија Цупалековски
Јордан Митровски
Трајко Чоревски
Марко Стефановски
Кирил Кортошев
Петре Пошчко
Круме Стојанов
Благој Цревенков
Тодор Николовски
Ратко Гавриловиќ
Славко Тасевски
Иван Шпарев
Драга Вонкржин
Добрила Пушкова
Марија Бошкова
Марија Аливанова
Ла[illegible] Арсовски
Инспициент:
Кирил Анчевски
Мајстор доводелец
Борис Сидовски
Осветлител:
Аспарух Димковски
Технички раководител:
Димитар Христов
Помошник технички раководител
Ла[illegible] Кировски
Костими:
Круме Дестоговски
Каширер:
Наско Ангелковски
Сликари — исполнители:
Ангела Ивановски и К. Јовановски


МАКЕДОНСКИ
НАРОДЕН ТЕАТАР
СКОПЈЕ
Сезона 1948-49 Престава 160
Недела, 19 јуни 1949 г.
3 пат
НЕСПОКОЈНА СТАРОСТ
Драма во 4 чина од Леонид Рахманов
Режисер: Д. К'остаров
Сценограф: Тома Владимирски
Музикално оформување: Ил. Цупалековски и Л. Палфи
ЛИЦА
Дмитри Иларјонович
Марија Лвовна, негова жена
Воробјев Викентија Михајлович
Бочаров Михаил Макарович, студент
Купријанов, морнар-командир на патрола
Вратар
Војник
Готвачка
I студент
II студент
I студентка
II студентка
Црвено-гардејци присатки војници
Петре Прличко
Марија Бошкова
Тома Кировски
Трајко Чоревски
Тодор Николовски
Иван Ицмарев
Тома Видов
Стојка Цекова
Благој Цревенков
Јордан Георгиевски
Љупка Настева
Марија Аливанова
I Киро Стојанов
II Кирил Анчевски
III Божо Софронијев
Осветлител:
Аспарух Димковски
Инспициент:
Кирил Анчевски
Тех. раководител:
Димитар Христов
Помош. тех. раководител:
Тома Гуровски
Изработка на декори раководство на
Борис Сидовски
Каширер:
Наско Ангелковски
Почеток на преставите во 20 часот. Билетите к'е се продават на касата на театарот од 9-12 слободно без налог за сите драмски престави и од 18 до 20 часот за публиката. Цени од 10 до 45 дин. за драмата и од 10 до 55 за операта.
За секој билет се наплатува по 1 динар во корист на ЦПФ на театралните членови на Југославија. Деца до 7 години немаат право да се пуштат во театарот.

ко аматерска група артистите ги прикажаа пиесите „Платон Кречет“ од А. Корнејчук, „Мисијата на Мистер Перкинс во земјата на болшевиците“, „Власт“ и „Покојник“ од Б. Нушиќ и „Печалбари“ од А. Панов. Групата прикажуваше претстави по селата и градовите Кавадарци, Неготино, Штип и други Тројца од групата беа испратени на Високата уметничка школа во Белград на студии. Со помош на Градскиот одбор, групата стана Градски народен театар со 18 актери од кои шестмина беа професионалци. Од основањето до денес Театарот успеа да ги прикаже пиесите: „Обичен човек“ и „Протекција“ од Б. Нушиќ, „Печалбари“ од А. Панов и „Ден за одмор“ од В. Катаев. До крајот на сезоната го прикажа и „Чорбаци Теодос“ од В. Иљоски. Во текот на таа сезона Театарот прикажал претстави во Градско, Извор и Иванковци.[12])

Во јануари 1949 година беше формирана комисија со задача да ги посети театрите во Титов Велес, Прилеп, Битола, Охрид, Куманово, Штип и Струмица Комисијата ја основа Агитпроп при ЦК КПМ која во соработка со месните агитпропи изработи детална анализа на театрите и презеде конкретни мерки за отстранување на недостатоците. Во анализата, покрај другото, пишува дека театрите се формирани со самопрегорна работа на театарските групи што беа организирани по ослободувањето. Групите, раководени од актери кои беа без потребна стручна подготвеност, се бореа со објективните тешкотии и успеаја да ги „издигнат групите некои во професионални, а некои во полупрофеисонални театри“. Од прикажаните претстави, што имаа доста недостатоци, можеше да се види „пожртвованост, одговодност, самоиницијатива и голема љубов за работа и со тоа го издигнале авторитетот на театарот и ја популаризирале неговата уметност во народот“.

Основните недостатоци беа од идеен карактер — недостатна издигнатост на учесниците во политичка насока и недостатна и нередовна помош на комитетите и агитпропот. Во театарот нема партиски ќелии и синдикални подружници. Исклучок прават театрите во Струмица и Куманово, во кои градови комитетите помагаа и во одбирањето на репертоарот и во доделувањето на средства, како и за одржување на курсеви за стручно издигање и оспособување на раководителите. За ралзика од другите театри само овие два имаат годишни планови за работа. Во одбирањето на репертоарот не се води сметка за постојните уметнички и технички можности, ниту пак за неговиот воспитен карактер Се одбира репертоар со помалку лица — колку што ги има театарот. Особено се чувствуваше недостиг од женски кадар, за што се обвинуваше патријархалното држење на родителите.

Во Театарот во Титов Велес имаше пет професионалци и 20 хонорарни уметници; во Битола 18 професионалци и 10 хонорарни, во Охридскиот и Штипскиот театар само по еден професионалец, во Струмичкиот 10 професионалци, а во Куамновскиот 9 и 10 хонорарни. Најтешка беше положбата со режисерите, иако со нив се одржани повеќе курсеви и советувања.

Недостигот на материјални средства и просторот ги притискаа театрите и не им овозможуваа подобро да работат, а од страна на градските одбори не се излегуваше во пресрет Исклучок беше во Струмица каде, со доброволна работа и со помош на Градскиот одбор, беше изграден театар со неопходен простр и обезбеден потребен инвентар и гардероба.

„Театарската критика досега е слаба. Она има повеќе рецензенски карактер, недоволно се анализираат процесите на работа во театарот, успесите или недостатоците на режисерот и актерите. Сите досегашни штампани критики (иако се многу малку, само неколку) се општи, така да малку користат за правилното ориентирање на народните маси према театарската уметност, а и недоволно му користат и на самиот театар“.

Во Скопје работеше „Театрална школа“ што беше отворена во 1947 година. Во нејзините два класа имаше по 12 ученици, меѓу кои имаше и лица со завршено средно образование, но имаше и лица со два класа гимназија. Во првиот клас има 8 мажи и 4 жени, а во вториот 11 мажи и 1 жена.

Недоволната грижа на управата на театарот како и на Министерството на просвета ја намалува желбата за работа Се наведува примерот дека во училишната година 1947/48 од планираните 1.120 часа, беа одржани 638, а од предвидените 320 часови по стручна настава, беа одржани само 107 часови. Во 1949 година положбата беше нешто поправена. Но, сепак училиштето не функционираше редовно. Школата немаше свои простории и работеше во Театарот. Затоа не ретко се случуваше заради репетиции или конференции часовите да се одлагаат. Преземени се некои мерки со цел недостатоците да се надминат. Меѓу другото за директор беше предвиден Илија Милчин, па од наредната година се предвидуваше положбата значително да се подобри, се истакнува во Циркуларното писмо во врска со состојбите во градските театри во НРМ, испратено од Жамила Колономос до ЦК КПМ (К-24; циркулар 30/49. ЦК СКМ).

Во анализата не беше опфатен МНТ. Неговата работа наскоро беше анализирана иако претходно беа одржани состаноци со управата на Театарот на кои се разговараше за репертоарот, меѓусебните односи, регулирањето на платите и за идејно-политичката работа меѓу членовите и вонпартијците.

Драмата при МНТ ја прикажа последната претстава во сезоната 1948/49 „Неспокојна старост“ од А. Рахманов на 14 јуни во режија на Димитар Костаров, а во превод на Илија Милчин. Сценограф на пиесата беше Тома Владимирски, а музичкото оформување на И. Цувалековски и Л. Палфи. Во главните улоги настапија Петре Прличко, Трајко Чоревски, Тома Киров, Марија Бошкова, Тодор Николовски, Кирил Кортошев, Тома Видов, Стојка Цекова, Благој Црвенков, Јордан Георгиевски, Добрила Чабриќ, Добрила Пуцкова, Крум Стојанов и Кирил Анчевски.

И за оваа премиера критика не излезе, иако таа беше значајна претстава во развитокот на драмата на МНТ. Затоа повторно ќе биде искористен написот од публикацијата, „Десет години МНТ“ во која за претставата „Неспокојна старост“ пишува: „Изведбата на оваа драма донесе голема афирмација и анашиот театар. Режијата на Димитар Костаров и креациите на Петре Прличко во улогата на професор Полежаев и Марија Бошкова во улогата на Полежаева беа наградени со Сојузни награди. за најдобри сценски остварувања“.[13])

Драмата на МНТ сезоната ја заврши на 2 јули со претставата „Неспокјна старост“ и потоа замина на традиционалната турнеја под невообичаено најавување. Имено, на плакатите што ја пропагираа турнејата по градовите на Македонија стоеше напишано: „Драмско- литературна вечер“ Со ова се настојуваше младата македонска литература да допре до сите краишта на земјата преку меѓусебно проникнување на литературата и Театарот. Сезоната на драмата беше завршена со три примери, 82 претстави што ги гледаа 39.539 посетители.

На одржаниот состанок во управата на Народниот театар беше констатирано дека односите меѓу членовите на управата и другите лица во Теа-

---

12) „Ден за одмор“ на сцената на Градскиот народен театар во Титов Велес. Нова Македонија. Скопје, 5VI 1949.

13) Драмата на МНТ во првата деценија од своето постоење Десет години МНТ — 1945—1955. Скопје 1955.

тарот се „нередовно искрени, неарни што предизвикуваа рушење авторитетот измеѓу едните и другите", а што стана сериозна пречка за правилното и успешното исполнување на планот за работа. На состанокот, главно беа расчистени спорните прашања, а истовремено беа задолжени лица тие односи да ги исправат.

Како најголем пропуст на управата на Театарот во дотогашната работа беше наведена грижата за кадарот. Оттаму, беше решено да се формира комисија од претставници на Театарот, што доби задача од Републиката да избере млад кадар од дилетантската група. На состанокот беше одлучено да се посвети поголемо внимание на Театралната школа, а за постојаниот кадар да се организираат курсеви, семинари, предавања со цел да се подобри нивното стручно и политичко издигање. Плановите за овие активности треба да се испратат до Управата за агитација и пропаганда. Понатаму, беше одлучено во Театарската школа за предавачи на I година да биде Илија Милчин, а на II година Димитар Костаров. Слободното време уметничкиот кадар требаше да го користи за своето културно и стручно издигање, а преку партиската ќелија и подружницата да се издејствува тие да не одат на ударничка работа (се мисли на физичка работа).

Натаму беше одлучено Уметничкиот совет да го сочинуваат Коле Чашуле, Димитар Костаров и Тодор Скаловски. Бидејќи тој дотогаш неживееше беше решено советот да започне со редовно состанување заради решавање на проблемите од уметнички карактер. На состанокот се утврди и репертоарот на театарот: за Драмата — 1) „Како што милувате" од В. Шекспир, 2) „Печалбари" од А. Панов, 3) „Дундо Марое" од М. Држиќ, 4) „За тие на море"... 5) „Оклопниот воз"..., а за Операта; „Травијата", „Грабнување од сарајот", „Продадена невеста", „Еро од оној свет" и за отварање на новата сезона „Трубадур". Беше задолжено Министертсовото за просвета и управата на Театарот откако Евреите од Скопје ќе заминат во Палестина, просториите на Еврејската општина да ги земе Народниот театар за свои потреби.

На состанокот беше договорено оркестарот при Радио Скопје да се префрли во Операта.. Тој за Радио Скопје требаше да обезбедува само по 4-5 концерти месечно. Парите што ги доби Театарот (8 милиони динари) да ги употреби за набавка на гардероба, со цел оперскиот хор да се облече во подобра облека.

Се разговараше и за Ловро Матачиќ, односно за неговото мешање во репертоарската политика, во расподелбата на улоги, во ангажирање на друг уметнички кадар вон од нашата Република, а посебно за тоа што во последно време го руши авторитетот на нашите кадри и не им ја укажува потребната стручна помош. Беше задолжена управата на Театарот да го повика и да му укаже за неговото недоволно ангажирање во работата и да му каже дека „нема да му се позволи јавно диригирање се дури тој тоа не го заслужи со упорна работа во Операта и пружање на стручна помош и стручно издивање на нашиот кадар, и не игнорирајќи го неговото минато".

На крајот од состанокот беше заклучено да се преземат сите потребни мерки Кукленот театар да започне со работа. Беше заклучено Министерството за просвета да преземе мерки за доградба на споредни простории, потребни за театарот, се истакнува на крајот од Заклучоците од одржаниот состанок со управата на Театарот и управата на Агитпроп при ЦК КПМ (К-20; Заклучоци бр 9/49, ЦК СКМ).

Во неделата на 3 јули во 10 часот, првата генерација на Државната театарска школа ја прикажа испитната претстава — дипломска претстава. Таа го прикажа III чин од „Доходно место" под раководство на Димитар Костаров. Во улогата на Аким Акимовиќ Јусув настапи Борис Стефановски, Анисин Белогубов — Драги Костовски, Василиј Жадов — Ристе Стефановски, Микин — Методија Зенделски, Досужев — Пантелеј Мирковски, Келнер Василиј и Григориј — Абдуш Абдуловски и Драги Крстевски, I чиновник — Миливој Јовановиќ, II чиновник — Спасе Нелов. Инспициент беше Роксанда Стефковска. Општиот успех на првата генерација беше многу добра што се виде и од претставата. Ако формирањето на МНТ во Скопје означи првата етапа во развитокот на театарскиот живот кај нас, тогаш основањето на првата Театарска школа на македонски јазик во Скопје може да се смета за втора значајна етапа. Тоа е разбирливо, ако се има во предвид дека одгледувањето на една национална театарска култура бара временски континуитет, па ако со формирањето на националниот театар беше задоволено првото барање — постоење на театар како национална институција — тогаш Школата, што беше формирана две години подоцна, требаше да го обезбеди постоењето на оној непресушен извор на кадри кои ќе го овозможат континуитетот и растежот на тој театар.

Теаарската школа во учебната 1948/49 ја завршија 12 ученици Во 1949/59 во почетокот имаше 16 ученици од кои двајца беа исклучени поради некоректно однесување. Во втората година, исто така, имаше 12 ученици. Беа предавани 14 предмети од 10 наставници: Димитар Костаров — Актерско мајсторство; Илија Милчен — Актерско мајсторство и Историја на театарот; И. Цувалековски — Техника на говорот и Историја на уметноста со пеење; Георги Македонски и А. Асман — Сценски движења со танц и мечување; Т. Николовски — Основни познанија на сцената и гримирање; Д. Митрев — Марксизам и ленинизам; Нико Този — Историја на уметноста и Историја на костимите; Олењина — Руски и француски јазик; Киро Камилов — Психологија. Наставниците нередовно ги држеа часовите заради презафатеност, а и поради ниски хонорари (најголемиот изнесуваше 70 динари на час). Не беше решено ни административното и финансиското работење зошто секретарот беше хонорарен, се истакнува во Прегледот што се чува во Архивот на ЦК СКМ (К-27 Преглед бр. 1/50).

На 28 јуни 1949 година, премиерно беше изведена операта „Продадена невеста" од Сметана. Режисерот на Љубљанската опера Емил Фрелик имаше сложена задача на ограничениот простор на сцената да го развие дејствието, особено со сцените, заеднички за хорот и балетот. Многу помогна ротационата сцена. Режијата успеа многу вешто да се справи со тешкотиите што ги имаше. Носителите на главните улоги, иако имаа кратко време за припреми на не многу лесните пејачки партии, но со голем труд, сосема успеаја.

„Јања Ханжек како Марженка ги потврди своите музички и глумачки квалитети Таа музички сигурно и глумачкчи неприсилено ја даде својата улога.

Петре Богданов — Кочко со својот пријатен тенор, музикално и прочувствително ја даде улогата на Јањик.

Улогата на Кецал, која што спаѓа во најтешките басовски партии е претешка за младиот Коста Шуваковиќ. И покрај големите залагања не можеше со полн успех да ја оствари.

Вашек го пееа В. Кортошев и Боро Ацевски. В. Кортошев го даде верно Вашек со сите негови одлики. Боро Ацевски за прв пат се јавува во поголема улога и покажа дека и пеачки и глумачки е дораснат за неа.

Ф. Икономова ја даде успешно Есмералда. Оваа млада пеачка покажува добар постојанен напредок од опера во опера.

Посебен, исклучителен успех постигна Димче Георгиевски, инаку член на хорот. Тој ја пееше

„Травијата". Зина Креља, Васил Кортошев, Јордан Митровски-Данчо

улогата на диреткорот на циркусот „музички без грешка научена партија, глумачки наполно сфатена иако кратка улога, даде еден од најуспешните ликови во оваа опера". Исто така Евдокија Медведова во улогата на мајката на Марженка „покажа дека со своите гласовни можности може да одговори и на солистички партии . . .

„Хорот како целина, особено машкиот дел од второто дејствие беше на висина. Балетот многу придонесе за оживување и за општиот успех на операта. Декорот на В. Поповиќ — Цицо даде соодветна рамка на дејствието.

Со операта дирижираше Трајко Прокопиев, кој досега се појавуваше како диригент на симфониските и хорските концерти. Тој вложи многу напори операта да ја оствари и да ја одржи од почетокот до крај на висина, и во тоа во многу успеа".

„Травијата" и „Грабнување од сарајот" најновата премиера која бара максимално користење на хорскиот, балетскиот и солистичкиот ансамбл покажа „дека Скопската опера оваа година направи значаен напредок и дека линијата на нејзините уметнички постигања е во постојан успон".[14])

Во ноември 1946 година во Струмица беше формирана театарска група која започна со градба на театар што го граделе фронтовски бригади на доброволна основа, како што веќе за тоа порано е речено. Во градбата зедоа учество 12.788 фронтовци, кои работеле 53.000 часови, во тек на кое време беше изграден театар што тогаш чинеше 700.000 динари. Додека траеше градбата, Стоичо Боев, раководител на Театарот со својата група подготвуваше претстави. Во јуни 1948 година, со основањето на Сојузот на културно-просветни друштва, театарската група на Народниот фронт прерасна во Градски театар и доби двојца платени функционери ,а со проширување на групата беше овозможено Театарот да ги подготви едночинките „Една вечер", „Летокот" и „Зелената гранка" што ги гледаа 3.350 гледачи, струмичани и селаните на Робово и Градошарци.

На 1 мај 1949 година со премиерата на „Бегалка" од В. Иљовски свечено беше отвореда новата зграда на Струмичкиот театар. На дванаесетте претстави на „Бегалка" присуствуваа 5.387 гледачи односно двапати повеќе гледачи отколку што беа забележани во 1948 година.[15])

Во градскиот парк во Скопје беше изградена летната позороица, со бетонирана сцена и сите потребни електрични инсталации. Од обете нејзини страни се наоѓаат артистичките гардероби. Под сцената беше направена и бетонирана оркестарска школка.

Драмата на МНТ од создавањето до 1949 година прикажа 22 премиери: „Платон Кречет" од А. Корнејчук, „Народен пратеник" од Б. Нушиќ, „Татков дом" од В. Катаев, „Чорбаци Теодос" од В. Иљовски, „Сомнително лице" и „Власт" од Нушиќ, „Тартиф" од Молиер, „Кралот на Бетајнова" од И. Цанкар, „Прикаска за правдата" од М. Алигер, „За родниот кат" од В. Марковски, „Покојник" од Нушиќ, „На секој мадрец може да му се случи" од Островски, „Негде во Москва" од В. Мас и М. Червински, „Младоста на татковците" од Б. Горбатов, „Доходно место" од Островски, „Руското прашање" од К. Симонов, „Бегалка" од В. Иљовски, „Женидба" од Гоголь, „Како што милувате" од Шекспир, „Печалбари" од А Панов, „За тие на море" од Б. Ловренов и „Неспокојна старост" од Л. Рахманов.

За дотогашниот репертоар на сцената, Илија Милчин вели: „Во поглед на репертоарот, органски сврзани со народно-ослободителната борба, а остана секогаш близок на народните маси и беше управуван кон нивните желби и стремежи. Претставите пред се зборуваа за херојските подвизи на

14) Љ. Костиќ — Топалоска, „Продадена невеста", Нова Македонија. Скопје, 8.VIII 1949.

15) Л. Стевевски, Новата зграда на Градскиот театар во Струмица создаде услови за плодна работа на младиот театарски колектив. Нова Македонија. Скопје, 14.VII 1949.

борците за спас на културата и човештвото од фашистичките варвари, тие го поддржуваа еланот на општеството во прв ред на младината, го сликаа убавиот живот на луѓето во земјата на социјализмот, изобличуваа се гнило и расипано, го прикажуваа животот на нашиот народ".[16])

Во написот се оправдува малата продукција со големата посетеност и со бројот на изведените претстави. Малата продукција произлегуваше од малиот број на актери, па не беше можно во исто време да се подготвуваат две и повеќе претстави.

Нешто подоцна директорот на театарот Димитар Костаров одговара на прашањето зошто е мал бројот на примерите со следните зборови: „Досегашната наша практика покажа дека во сегашниот степен од развитокот на нашата драма, намалување на бројот на примерите дозволува од една страна подлабоко, темелно разучување и подготвување на дадената пиеса — значи повисока уметничка претстава, а од друга поправилно, подоследно и систематско стручно издигање и идејно уметничко воспитување на нашиот млад артист. При тоа, колку поголем број наши работни луѓе гледаат една пиеса, толку повеќе театарот одговара на своето современо значење, на културните нужди на нашето социјалистичко општество.

Иако основната линија на нашата репертоарска политика во врска со целосното растење и процутот на театарот од и кон фаворизирање на нашата домашна национална драма, која што би третирала теми како од нашето славно историско револуционерно минато, така и од современата полетна, незапамтена ни во една друга земја, социјалиситчка изградба, ние, нашиот театар уште на практика не нашол сеопфатни конкретни форми за взаемно општење, соработка и помош со нашите млади писатели. Тоа е една од причините што сеуште немаме поцелосно завршена домашна уметничко драмска творба. Со пиесите „Коштана" и „Ожалостена фамилија" делум ја решаваме таа наша потреба".[17]

За образованието на кадрите кои работеа во самодените театарски групи и воопшто за идеолошка работа со уметниците и културните работници, се водеше сериозна грижа. Во врска со тоа беа изработени соодветни планови за работа, што во целост се цитирани подолу врз основа на документацијата од Архивот на ЦК СКМ (К-27):

„План за наставата на курсот на раководители на самодејни театрални групи.

I

— На курсот ќе бидат застапени следните предмети:

— Македонски јазик — Васил Иљовски; Техника на сцената — Димитар Христов; Лекции по режија — Димитар Костаров; Како се води аматрески театар (по теоријата на Дејан Дановски) Петре Прличко; Лекции по општо политички и друштвени прашања — Коле Чашуле; Практична работа ќе се изведе во Народниот театар по тој начин, што курсистите ќе можат да присуствуваат и го следат целиот процес од момент на проучувањето со артистите на една пиеса до нејзината премиера, присуствувајќи на 2-3 предавања на културни теми (од областа на литературата, театарот и друго) — Киро Хаџивасилев.

II

Работа за еден ден: Пред пладне — практични работи од 9 до 13 ч. По пладне — Теориски часови од 16 до 18 ч. — После 18 ч. посета на претстава во театарот и други културно-уметнички приредби

III

Празнични денови ќе се организираат за курсистите посетување на музеи, културни споменици и екскурзии во блиските места на Скопје. Раководител на курсот Ристо Крле. Оделение за култура и уметност И. Точко.

План за идеолошка работа со уметниците и културните работници:

— Теми што ги организира Клубот на писателите и новинарите.

— Учењето на Маркс и Ленин за одразот (Драган Ташковски).

— Економската база и надградбата (формите и улогата на надградбата) Ацо Шопов.

— Партијноста на науката и уметноста (Деса Миљовска).

— Културната политика на КПЈ (Љиљана Чаловска).

— Македонскиот народ во периодот од IX до XIV век (Љубен Лапе или Димче Коцо).

— Периодот на Турска власт во Македонија (Љубен Лапе)

— Националната преродба на Македонскиот народ (Димитар Митрев).

— Илинденското востание (Благоја Поповски).

— Развитокот на работничкото движење во Македонија (Данчо Зографски).

— Учеството е доброволно и со него не се ослободуваат од идеолошка работа во своите организации.

— Однапред да се запознаат учесниците со планот за да се подготват — предавањата ќе почнат на 1.01.1950 година, секој втор понеделник во Клубот на писателите и новинарите".

Врз основа член 6 од Уредбата за МНТ („Службен весник на НРМ" бр. 34/47) Министерот за просвета Димче Стојанов — Мире донесе „Правилник за организација и работа на МНТ", во чиј прв член пишува дека театарот „ја одвива својата дејност" во Скопје и НР Македонија и дека „стои под општо раководство и надзор на Министерството за просвета".

Натаму во него пишува дека со Театарот раководи Управител на кого му помага управа составена од помошникот управител, директорот на драмата и операта, главниот секретар, техничкиот директор, главниот режисер и главниот диригент.

Управата на театарот го предложи сопствениот репертоар на Министерството на одобрение. Но, таа самостојно одлучуваше за редоследот и датумите на премиерите, го изработуваше планот за работа и го контролираше неговото реализирање. Потоа таа ја одобруваше, според предлогот на дирекциите, поделбата на улоги; ги одобруваше настапите на уметниците на други места откако ќе добиеше согласност од Министерството за просвета; се грижеше за стручно издигање на персоналот; ги одобруваше сценографските слики и нивната реализација и ја предлагаше и составуваше пресметката на приходите и расходите на Театарот. Состаноците на управата се одржуваа најмалку еднаш седмично, а кога се разгледува финансиски прашања на седниците присуствуваше и шефот на сметководството.

Управникот свикуваше најмногу еднаш месечно, состанок на кој присуствуваа и драматургот, главниот режисер на Операта, шефот на Балетот, сценографот и по еден од првите артисти на Драмата и Операта, на кој се разгледуваат сите уметнички прашања.

Во Правилникот натаму беа разработени правата на управителот, помошникот управител и

16) Илија иМлчин, Македонскиот театар и филмско дело во Југославија.

17) Скопската драма во новата театарска година. Нова Македонија. Скопје 3.IX 1949.

главниот секретар, Управителот одговараше за сета уметничка, административна и техничка работа, раководеше со состаноците на Управата, назначуваше службеници според одредбите на Уредбата на МНТ, раководеше со сиот имот, а помошникот управител во договор со управителот раководеше со сите организациони персонални и административни работи а во отсуство на управителот, истиот го заменуваа. Главниот секретар му помагаше на управителот а во негово отсуство го заменува во сите административни, организациони и персонални работи.

Директорите на Драмата и Операта раководат со драмската односно оперската дејност. Тие посебно се грижеа да ги трасираат уметничките насоки и во тој правец го составуваа и го предлагаа репертоарот на управата, ја надгледуваа работата на драмскиот оперскиот и балетскиот персонал и изведувањето на претставите, присуствуваа на репетициите и на режисерите, диригентите и кореографите им даваа потребни напатствија и совети; ги предлагаа поделбите на улогите, сценографските скици и сценската опрема за секое дело, одржуваа работни состаноци, определуваа комисии за аудиција и раководеа со нивната работа.

Слични беа и задолженијата и на шефот на Балетот, додека Драматургот ги уредуваше и пре-ат; даваше писмен предлог за репертоарот на директорот на драмата; следеше што се изведува во работуваше текстовите што треба да се изведуваа другите театри како и театарската литература и му реферираше на директорот за тоа; одржуваше врски со драмските автори и разговараше со нив за драмски дела.

Главниот режисер покрај режирањето на престави и следењето на истите, беше задолжен да го одржува нивниот квалитет. Негова должност беше да им помага на другите режисери.

Диригентот го подготвуваше музички делото за изведување, го одржуваше квалитетот на пре-миерите и претставите; помагаше во музичката разработка на улогите и оние што нема тој да ги диригира; ја надгледуваше работата на корепетиторите и на диригентите во хорот.

Во Уредбата беа разработени и должностите на кореографот, корепетиторот, инспициентот, цртачот на костимите, шефот на сценската опрема кој одговараше за сценската опрема на секое дело и се грижеше за нејзиното изработување при што ја надгледуваше опремата на претставите; шефот на сметководството, раководителот на пропаганда; архиварот кој раководеше со архивата; а напоредно со тоа собира историски материјали за Театарот, го средува материјалот за Музејот на Театарот и раководи со библиотеката; и должноста на лекарот.

Инаку сите вработени беа должни да ги исполнуваат наредбите на управата на Театарот; да не вршат работи што ќе му штетат на угледот на Театарот; поверените задолженија да ги исполнуваат совесно и на време; да присуствуваат на сите стручни и советодавни состаноци.

Во Уредбата стои на кој начин и во кои прилики може да се издава салонот на друг, како и гардеробата и реквизитите. Цената на влезниот билет ја одобруваше Миоистерот за просвета и управителот, кој за некои претстави можеше да издаде бесплатни билети но само со одобрение на Министерот. Од 1 јули до 31 август Театарот не прикажуваше претстави, освен ако поинаку не одредеше Министерството.

Правилникот има 37 члена. Издаден е по I бр. 12050, на 16 август 1949 година, со потпис на Министерот за просвета Димче Стојанов-Мире.[18])

Нешто подоцна, поточно во декември Министерот за култура донесе „Правилник за организа-

18) Правилник за организација и работа на МНТ. Службен весник на НРМ бр. 18/49.

Сцена од „Неспокојна старост. Трајко Чоревски и Петре Прличко*

ција и работење на народните театри" со 24 членови, а беше потпишан од министерот за наука и култура Крсте Црвенковски. Тој всушност беше сличен со Правилникот каков што е и за МНТ. Но, во него не се говори за Операта и Балетот и тој не се однесуваше на МНТ.

Народните театри ја одвиваа својата дејност во своето седиште, а преку повремени гостувања и на територијата на народниот одбор што го основал и стоеја под негов надзор, а повремено можеа да гостуваат и „надвор од територијата на нивната постојана дејност". Општ надзор над работата на народните театри вршеше министерството за наука и култура.[19]) Правилникот беше издаден под бр. 3289, на 5 ноември 1949 година.

И Кукленият театар поточно неговиот репертоар ја збогати продукцијата на Драмата со претставите: „Сиљан штркот", „Шумска дружба", „Црвенкапа", „Златната рипка" и „Храбриот" Цане".

Овде секако треба да се наведе и продукцијата на Операта со „Кавалерија Рустикана", „Пајаци", „Тоска", „Травијата", „Грабнување од сарајот", „Продадена невеста" и „Орфеј", како и балетската премиера, а настапот на балетот во „Травијата" и во „Валпургиска ноќ".

Под раководството на Иво Тијардовиќ интендант на Хрватското народно казалиште и директорот на Операта Милан Сакс, пристигна во Скопје Загребачката опера на 6 септември 1949 година. На железничката станица ги дочекаа претставниците на Министерството на просвета, управителот на театарот Коле Чашуле, како и директорите на Драмата и Операта, Димитар Костарот и Тодор Скаловски и други. Гостите ги поздрави Коле Чашуле.

Загрепчаните на 8.IX го започнаа своето гостување со „Аида" на Верди. На 9.IX Балетот ја прикажа „Бахчисарајски фонтан" од Б. В. Асафјев. На 10.IX беше изведена операта „Фиделио" од Л. В. Бетовен. На 11.IX беше прикажана „Охридска легенда" од С. Христиќ и на 12.IX „Еро од оној свет" од Ј. Готовац.

На 10.IX изутрината во градскиот парк загребските уметници приредија бесплатен концерт на кој биле застапени творби од В. Лисински; фрагменти од историската опера „Порој" од Ј. Готовац; фрагменти од операта „Еро од оној свет" од С. Христиќ; фрагменти од балетот „Охридска легенда"; и четвртата слика од операта „Аида" од Верди. Програмата ја исполнија Јосип Гостиќ, Нада Тончиќ и Јосип Шутеј, хорот и оркестарот на Загребската опера под диригенство на Милан Сакс, Младен Башиќ и Јаков Готовац.

Скопската публика со голем интерес ги следеше претставите. Беа продадени по 250 билети повеќе за секоја претстава.

Во неделата на 9.IX во 11 часот, за војниците на Скопскиот гарнизон гостите ја прикажале балетската претстава „Охридска легенда".

Во врска со ова гостување беше подвлечено дека сите пет претстави „беа вистински уметнички ужитак и собите за нашиот град и нашата Република", но сепак беа издвоени судовите за „Фиделио" и „Аида". Со нив Загребската опера ги покажа своите врвни достигања. Прикажувањето на операта „Еро од оној свет" од Ј. Готовац, нашата публика за првпат се запозна со ова домашно оперно дело, а за одбележување е и судот според кое оваа опера имаше „ретко топол и срдечен прием ... сред нашите луѓе — за што со голема благодарност беа наградени загребските уметници — композиторот".

И балетот „Охридска легенда" предизвикал голем интерес и „корисни дискусии — што сигурно ќе оспособуваат уште по силниот пласок на нашите продуктивни музички уметници".

„Воден од сигурната рака на својот уметнички и музички раководител директорот на операта Милан Сакс, воопшто земено, загребскиот оперски и балетски колектив ја манифестира својата висока музичка култура, доследноста до строгост кон авторот и верата, но не лишена од занос интерпретација на оперите и балетот".

Ова гостување придонесе и за согледување на местото на нашата опера во споредба со една врвна оперска куќа како што е Загребската, за подобро запознавање на луѓето од двата колективи и до меѓусебни творечки контакти". Затоа и благодарноста на нашиот млад оперен и балетски ансамбл беше така голема и така топла, срдечна".

Во написот се истакнува заслугата на истакнатите солисти на операта, како на Госпиќ, Мартиниќ, Ножниќ, Радев, Крижај и други. Беа пофалени и раководителите на балетот на чело со Оскар Хармош и Ана Рое како и составите на оркестарскиот, хорскиот и техничкиот персонал, истакнува Коле Чашуле во статијата за Гостувањето на Загребската опера во Скопје, објавена во „Културен живот" (11.X 1949).

На 24 септември Театарот ја отвори сезоната со претставата „Неспокојна старост" од Леонид Рахманов во режија на Димитар Костаров. Во главните улоги настапија Петре Прличко, Марија Бошкова, Тома Киров, Рајко Чоревски, Тодор Николовски и други.

Зградата на МНТ не можеше да овозможи и нормална активност на Кукленият театар. Имено, во истиот салон, на истата сцена, се прикажуваа не само драмски, оперски и балетски, туку и кукleни претстави. И сега се секавам на пренатрпаните ходници со кукленият отвор и сцена, што се монтираше на сцената. Затоа беше побаран нов салон. Тој беше најден во просториите на Женската гимназија „Јосип Броз", што беше на местото каде денес се наоѓа зградата на ЦК СКМ. Кукленият театар сезоната ја започна со истата претстава со која го најави своето постоење т.е. со „Сиљан штркот". Режијата беше на Петре Прличко а марионетите ги имаше изработено Светлана Малахова која замина за СССР во 1949 година. Претставата беше обновена по повод акцијата „Недела на село", а беше обновена и претставата „Храбриот Цане".

„Новиот кукlен театар е поставен на нова творечка база и тој за постојано е сместен во просториите на женската гимназија во Скопје. Целиот технички уреѓај, како снабдувањето за уреѓаи за ефектни звукови што досега го немаше отвара широки перспективи за развој на овој театар за деца. Покрај решавањето на сите технички прашања во најскоро време ќе биде решено посебно и кадровското прашање, кое што беше една од пречките за редовно давање претстави на кукленият театар поради зафатеноста на артистите".

Инаку, гледалиштето имаше 350 седишта, своја работилница за кукли што ги изработува раководителот и неговиот заменик, репетициона сала, магазин за сместување декор и друго.

До крајот на сезоната беа прикажани премиерите на „Али Баба и 40 разбојници" во режија на П. Прличко, како и претставите „Снежана" и „Легенда за Охридскиот рибар" и двете драматизирани и режирани од Петре Прличко.[20])

Беше организиран и успешно завршен големиот Октомвриски фестивал на културно-уметничките друштва во нашата Република. Првата награда во износ од 25.000 динари ја поделија две театарски групи. Тоа беа КУД при рудникот Злетово, што ја прикажа пиесата „Мечка" од Чехов, и театарската група при КУД „Кочо Рацин" од Скопје, за вториот чин на „Тартиф" од Молиер. Втора награда, во износ од 15.000 динари, ја доби младин-

---

19- Правилник за организација и работењето на народните театри. Службен весник на НРМ од 29.XII 1949.

20) Нов кукlен театар во Скопје. Нова Македонија. Скопје, 25.IX 1949.

ското КУД „Благој Шошолчев“ од Скопје за пиесата „Бољарка“ од Островски, потоа КУД „Кузман Ј. Питу“ од Скопје, за пиесата „Пиши Панче“ од В .Иљовски, како и КУД од Берово за пиесата „Второ пришествие“ од Петре Прличко.

Третата награда, во износ од 8.000 динари, ја доби КУД „Нико Нестор“ од Струга за пиесата „Тешки часови“ од М. Бор; КУД „Киро Дандаро“ од Битола за пиесата „Грутка шеќер“ од Глишиќ и КУД „Јени-јол“ од Скопје за претставата „Шабан ода“ од Мустафа Карахасан.

Друштвото „Јени-Јол“ беше формирано на 15 мај 1948 година како друштво на турското малцинство. Неговата прва драмска претстава беше „Хаџир“ од Мустафа Карахасан. Друштвото беше наградено со 10.000 динари, а неговите членови Џ- ват Хусеин со 2.000 дин.; Јулдиз Ахмет со 1.000 дин. и Шерафедин Хајредин со 500 динари. Друштвото во Скопје даде повеќе од 10 приредби на кои присуствуваа преку 4.000 гледачи. Драмската гру ја имаше припремено и пиеската „Инандирмак“ од М. Карахасан. Пиесите беа прикажани 8 пати во Скопје, по 2 пати во Куманово и Титов Велес, а еднаш и преку Радио Скопје. Во Скопје беа прик жани и три претстави за жените на малцинствата За оживување на драмската група најголема заслуга имаа Идриз Осман, Јулдиз Ахмет и Џеват Хусеин, како пишува Шукри Рамо во „Културе живот“ (јуни 1949).

За постигнатите резултати во работата беше пофален и КУД „Треска“ од Скопје, како и пионерската театарска група „Кочо Рацин“, исто така, од Скопје.

Како што работеа драмските групи при КУ што ги имаше речиси во сите краишта на нашата Република, најдобро може да се види од дејноста на театарската група при Рудникот Злетово. Тој млад театарски колектив беше основан во јуни 1949 година. Меѓутоа и порано беа прикажувани разни „скечови“ во Злетово, што се вршеше стихијно и неорганизирано. Тогаш, непосредно пр приредбата, беа делени текстовите што им дошле до рака, набрзина читани и потоа на сцената импровизирани. Понекогаш претставата започнуваше веднаш откако некој усно, по секавање, ќе ја п раскажеше содржината на некоја пиеса.

Со цел да се подобри работата на театарските групи, Земскиот совет на КПД испрати стручни лица да укажат помош на самото место. Тогаш артистот на МНТ Мирко Стефановски, на пример, пристигна во Пробиштип за да ја осмисли работата на дилетантската група. Но, освен големата желба и ентузијазмот за основање на драмска секција кај луѓето со кои се сретна, друго ништо не најде. Стефановски ја искористи таа клима и благодарејќи на тоа во рудникот беа постигнати надпросечни резултати. Набргу беа подготвени првите едночинки. „Пред рудничката јама се собра група рудари, кои што внимателно го разгледуваа истакнатиот плакат. На плакатот со крупни цветни слова беше напишано: „Драмската секција п рудникот „Злетово“ на 27 јули, оваа година, ќе ги прикаже за прв пат едночинките „Мечка“ и „Јубилеј“ од А. Чехов. Смирнов — Станко Ризов, неговата жена — Стојна Ризова, Лакеј — Киро Ставрев“.

На Илинденските смотри во Штип, оваа група ја доби првата награда. Потоа таа ја подготви пиесата „Власт“ од Б. Нушиќ. Анонимниот критичар за оваа претстава напиша: „Синојка ја гледавме оваа група во Народниот театар во Скопје. Таа ја изведуваше едночинката „Мечка“ од Чехов. По играта што ја прикажаа членовите на оваа група а ако се земат во оглед условите под кои што се работело и краткиот временски период таа заслужува полно признание и пофалба.

Исполнителите слободно се дви,еа по сцената и за разлика од повеќето други драмски секции, кај нив се чувствуваше стремеж кон предавање на вистинскиот однос помеѓу лицата во дејствието, кон реалистично предавање на ликовите ,сживување со улогите и кон литературен изговор на текстот што е несомнено еден од најголемите успеси што ги постигнала оваа секција во текот на својата работа“.[21])

Ваквата работа на театарската група при рудникот „Злетово“ многу придонесе да се изгради Домот на културата. Ваква градба, во тие години, беше вистинска реткост.

Драмата на МНТ премиерно ја прикажа пиесата „Коштана“ од Б. Станковиќ во режија на Ди-

---

21) Развојниот пат на театарската група при рудникот „Злетово“. Нова Македонија. Скопје, 9.X. 1949.

Перо Коробар
управител на МНТ

Димитар Костаров
директор на драма

Тодор Скаловски
директор на операта

митар Костаров и Петре Прличко, а во сценографија на Тома Владимирски на 3 ноември 1949 година. Музичкото оформување беше на Тодор Скаловски, а во главните улоги настапија Петре Прличко, Илија Џувалековски, Добрила Пуцкова, Тодор Николовски, Мирко Стефановски и други. За жал, иако претставата многу години на ред го полнеше салонот на МНТ, театарска критика за неа не илзезе, иако улогата на Митке, што ја играше Петре Прличко, имаше аналогиско значење.

Грижата за постојан подем на МНТ, како за водечка театарска кука, постојано се наоѓаше во центарот на вниманието. Оттаму неговата дејност често беше предмет на разни информации и сл. Во една од нив откако е кажано кога, како и под кои услови беше формиран МНТ е речено: „Сериозниот од нас кон тоа што треба да биде театарот и какви треба да бидат неговите трудбеници, другарство, солидарноста дух на единствен колектив што како цел го поставил над се општиот успех на театарот — тоа беа основните фактори што помагаа да се одбегнува се повеќе од грубиот дилетантизам и да може да се мисли на барање свој уметнички израз. Така можеме без блиска временска театрална традиција, без оформен македонски литературен јазик, без развиена национална драма да создаде театар.

Сознавајќи дека театарот треба да му служи на народот, дека неговиот напредок е тесно поврзан со развојот на општеството во кое дејствува, дека треба верно да го прикажува животот на неговото движење и конкретна разнообразност, раководството на театарот ги зеде како патеводител постигнијата на советскиот театар, го направи театарскиот колектив во патот на барање свој сценски израз во рамкие на реалистичката театарска уметност. Тргнувајќи од тоа раководството на МНТ се трудеше да направи во репертоарот добар избор, да се опита заедно со ансамблот верно да навлезе во проблематиката на делото и човечно, непретенциозно просто и непосредно да го пресоздаде на сцената. Раководството на театарот сосем правилно сметаше дека врвењето по линијата на сценската вистинитост и природна простота, и без особена рељефност и посилно изразена емотивност е единствено исправно.

Такво поставување на основните принципи за работа на театарот овозможија да се оствари сето она што до денес нашиот театар го постигна како не мал и заслужен успех... И бидејќи театарот навлегува во петтата сезона треба да се направи проценка на минатото и да се каже не само за добрите туку и за лошите страни со цел исправањето на грешките да се отстранат и пречките за идниот развој.

Репертоарот во изминатите четири години потврдува доста солиден критериум во изборот на пиеси... Воглавно тоа се повеќето современи пиеси од советски автори, со актуелна тематика, изострен идеен однос кон третирањето на проблемите, каде што јарко се обележани ликовите на советските луѓе.

Другиот дел од репертоарот беше составен од неколку домашни битови пиеси, неколку од книжевноста на другите Југословенските народи и класилчни. Таквиот репертоар сумарно е до голема мерка исправен, но ако се проследи редот по кој се нижеа претставите не може да не се заклучи дека имало доста елементи на случајност во тоа што ќе се игра во дадената фаза од развојот на театарот. Така на пример во првата сезона наместо да се почне со најудобната за аматаерски состав пиеса „Татков дом“ се поставува уште при отварањето на театарот „Платон Кречет“, кој би одговарал по тематика и сценски... Како шеста постановка на театарот се јави класичната творба на Молиер „Тартиф“. Несовременото нејзино поставување го донесе со себе си неизбежното во таков случај упростување на истенченото дело на Молиер... на финесот на неговиот дух и мисла и нивното облекување во една, до голема мерка, македонска битова промена“...

Во информацијата се подвлекува дека беа правени отстапки на недостатно култивираниот вкус на публиката, со цел да се обезбеди поголема присутност на публиката. Затоа се прикажува „каса-претстави“ како што беше „Негде во Москва“, што уследи по една од најсолидно подготвените претстави „На секој мадрец“... Беше нападнато и поставувањето на „Доходно место“. Искажано беше и мислењето дека релативен неуспех претставуваше и постановката на „Младоста на татковците“, заради комбинацијата на авторскиот текст меѓу сценарио и репортажа. Во извештајот беше осуден и репертоарскиот потег предизвикан со поставувањето на „Бегалка“, бидејќи беше оценето дека таа „претпоставуваше еден голем пад на репертоарската политика на театарот и неговиот

Ѓорѓи Македонски
шеф на балетот

Ристо Лазески
пом. управител

Димитар Христов
тех. директор

Петре Јакимовски
главен секретар

Томе Владимирски
сценограф

Василие Поповиќ-Џицо
сценограф

развој". Слабоста на репертоарот, истовремено се објаснуваше со минимална застапеност на современа пиеса „од напредната литература на другите земји со народна демократија" или „пак од прогресивните писатели на западните земји".

За режијата, во извештајот, пишува дека имаше „исправен идеен поглед на драмскиот текст, солидна работа во барање и установување на основната идеја на авторот и стремеж да им се даде на постановките изразито реалистичка оценка...

Пред се тоа произлегува од принципно правилните идејно политички позиции, потоа од фактот што режјата, со ред исклучоци е водена од Костаров, кој што ја минал школата на Софискиот НТ во кој не малку влијание има укажано приливот на актери што се имаат учено во предреволуционерните руски театри. Потоа би дошол и извонредно важниот момент на непостоењето на живата театарска традиција, непостоењето на живи образи за сценско вообличување на македонскиот јазик, и најпосле, но не и последно по важност би дошол оној дух на колективност, трудољубивост и дисциплина.

Постигнатата, веќе во првите денови сценска простота и природност, која што беше добра база за реалистички и сценски остварувања. Не многу често постановките ни се лишени од изобилност на натуралистички елементи и безизразни, монотони моменти".

Во информацијата се зборува за отсуство на своеобразност на стилот, отсуство на чувство за индивидуалност на авторот, за особеностите поврзани со просторот и време. Оттаму, често пати, немаше разлика меѓу ликовите од така различни пиеси, т.е. недостатна психолошка обработка, индивидуално одбележување на образите, така што на пример „Доходно место" од Островски и „Женидба" од Гоголь немаа свој „соодветен сценски обоик" иако беше јасно дека: „Островски е автор со силно пројавени реалистички особености, дури и со голем примес на многу битовост во рускиот живот, а Гоголь напротив во „Женидба" го доведува реализмот до едно типично нему својствена хиперболичност во обопштувањето на образи, положенија и односи".

Беше констатирано „отсаство на посмели опиди рушење на стилските специфичности. А тоа произлегуваше од „недостаточно идејно-политичко и културно и пред се стручно рамниште на добар дел од актерскиот состав".

Беше контатирано „отсаство на посмели опити" и кај режијата и кај актерите што ја „задушуваа твореческата иницијатива". Во пиесата „Како што милувате" болна точка беше „нецелосен опфат на стилските особености на Шекспир, недостаточна простудираност на делото дури и од страна на режијата", што до поголем израз доаѓаше кај актерите, поради што доаѓаше до застранување во „натуралистичко разрешување на сцени и образи, отсаство на пластичностите".

За „принципно погрешен метод" беше оценета „практиката во театарот што режисерите им покажуваат како да се играат образите", а актерите „се трудат колку поточно можат да го копираат показот на режисерот... Во ова лежи вината на еднообразие во актерна игра на сцената која се одликува уште со тивкост, а не говорење со полн глас, така да гласот не станува полно изразно средство, а поред тоа такво говорење дава возможност на замачкување на актерската игра".

Натаму беше забележано дека изведбите на пиесите „страдаат од внатрешен ритам... провлеченост обилност на паузи ненаполнети со еден внатрешне живот на актерите на сцената, со еден збор им недостига нерв-живот".

Во оваа многу критична информација на Театарот му се префрла дека честопати во неговата работа не се чувствува жанрот на писателот. „Кога се поставува комедија се сака од неа да се извлече високо критичен материјал а се изместува основниот тон на комедијата и се добива некаква хибридна форма со недостиг на полнодејност на драматизам... за да биде вистинска драма и комедија на која пак и недостига елементот на смешно што е обесцветува и прави крај гледачот положение да се она однесува спрема критикуваните појави во пиесата со безразличност".

Така, се вели натаму, главниот херој на пиесата „Доходно место" Жадов ни лечи на борец против социјалните неправди. И затоа публиката излегуваше од претставата неразбирајќи што видела на сцената, а што беше и последица прет-

ставата да нема посетители, за што, покрај другото, придонесе должината на пиесата и долгите монолози и дијалози.

Се случуваше некоја од улогите наспроти долгото репетирање, да биде лоша поради упаѓање на нови актери. Таков беше случајот со Полина во истоимената пиеса.

Во информацијата меѓутоа, беше пофален ансамблот за пројавената колективна соработка. Но, истовремено му се замеруваше што тој не учествува во создавањето на „идејната замисла" туку неговата улога се исцрпувала „без поговорно" следење на она што раководителот ќе го набележеше поради што не доаѓање до „пројавување на своја творечка иницијатива".

На актерите натаму им се забележуваше дека немаат „уметничка изразеност" способност да ја „вовлече публиката" да ја „запали со своите чувства" да го направи она што театарот го прави гранка од уметноста".

„Пред нашите артисти се поставува задача да овладеат неопходната техника за работата на сцената, оти ако не се постигне тоа сценскиот реализам во нашиот театар ќе страда од обилност на сув механички применет натурализам кој содржи во себе си една половина од актерското мајсторство".

Декоративното оформување на постановките беше подредено на „реалистичко третирање". Во оваа насока добро постигнување беше крчмата во „Доходно место", потоа поставката во вториот чин од „Сомнително лице". Но, понекогаш се забораваше дека декорот тесно е поврзан со смислата на делото бидејќи „обстановката мора да биде стилски обединета со деиствието на пиесата". Понекогаш се правеше сценографија што се карактеризираше со „претерано луксузна, блескава, пресметана на ефект". Таков беше случајот со „Руското прашање", а пак во „Женидба" декорот беше во расчекор со атмосферата на Гогољевата пиеса, „наместо тврд, солиден зид, пред нас се наиде, драпиран декор, осветлен со зеленикавосина светлина, што внесува во претставата нешто кабаретно". Беше наведен и примерот со „Како што милувате" во која наместо да се почувствува „леснина, бодрост, животна радост и поезија во арденската гора" беше добиена мрачна, тегобна расположба што, меѓу другото, им пречеше на актерите во движењето на сцена. А за пиесите „Негде во Москва", „Младоста на татковците" и особено за „Тартиф" се вели дека декорот им беше „смешен" со реалистичен начин на разрешување. Разностилност, доста архитектонска неточност како и извесна небрежност во компонирањето на опстановката се забележува и во „Печалбари" во првата и V-тата слика".

Откако беше кажано каква важност во театарот се придава на јазикот, особено за нас Македонците, беше подвлечено дека досега проблемот на јазикот во Театарот се сведуваше главно на лексичкото и синтетичкото во драмскиот текст. Основна грижа беше совладување на специфичноста на македонската акцентација и во врска со тоа е речено: „чист изговор на гласовите, отколку во барање на особен, свој, национален белег во актерската дикција, создавање на самостоен македонски сценски говор". Но, во врска со јазичната чистота и правилната акцентација Театарот најчесто ги совладуваше проблмеите. Исклучоци имаше на пример при изведбата на пиесата „Тартиф". Во неа беа внесени голем број Турцизми, со што беше снижен квалитетот на претставата.

Авторот или авторите на информацијата откако констатира дека без национална драма нема национален театар, натаму пишува: „Меѓутоа, досега ние имаме само неколку драми кои беа скоро сите со тематика од подалечното минато на нашиот народ, третирано воглавно со нејасен, во повеќе случаи и погрешен идејно-по-

Ловро Матачиќ
диригент

литички светоглед... Единствено пиесата „Родниот кат" е современа но за неа не му помогнале на авторот кога ја пишувал со што се спречило провлекување во неа на редици идејно политички грешки и не помалку книжевни слабости, а покрај тоа била дадена на млад режисер да ја поставува и затоа дошло до нејзино провалување". Овие грешки беа констатирани на премиерата. Поради тоа му беше префрлено на Агитпроп на ЦК КПМ што навреме не интервенирал. Беше префрлено и на критиката бидејќи ги критикуваше „идејно-политичките недостатоци", а не само уметничките вредности така што „некој мислат" дека пиесата имаше слабости само од идејна страна.

Примедби беа ставени и на управата на Театарот за нејзиниот однос кон битовата драма затоа што обично им ги доверуваше да ги поставуваат млади режисери, така што битовите пиеси стануваат опитно поле на режисерите. На тој начин беше создадено мнението во театарот, дека битовата драма треба да биде „почивка, предах меѓу другата работа". Поради тоа слабееше работната дисциплина, а тоа се реперкуираше и врз играта на актерите.

За театарската критика досега се вели дека имаше „рецензиски и весникарски карактер" и дека беше пишувана само врз основа на впечатокот од гледањето на премиерата. Натаму се вели дека Театарот беше оптоварен со „фамилијарност", дека не се водеше сметка за влијанието на театарскиот состав, да се поттикне на работа, а не само да се говори за слабостите. Поточно, не беше јасно до каде беше работата на режисерот, а од каде започнуваше на артистот. Така меѓусебните грешки или добрите страни, честопати се мешаа и неправилно препишуваа „на еден или друг".

На уметничкиот совет му беше префрлено дека „декоративна форма кроз која се спроведува разбирањето на еден или двајца раководители на театарот".

Во заклучниот дел на информацијата се констатира дека се дошло до „правилна идејно-уметничка основа... со желба да се твори по еден нов метод... со правилен Марксистичко-ленинистички патоход во обличувањето на драмската содржина итн... Натаму се тврди дека беа поставени основи за непречено движење по патот на „сценскиот реализам" што се сметаше за „најздравото и најсуштественото" во постигнувањето на „крупните успеси на театарот".

За да се избегнат споменатите недостатоци решително да се тргне во правец на нивно елиминирање. „Зошто влегувањето во петтата сезона, при услови кога во нашата земја веќе се гради не само материјалната страна на социјализмот, но и најбитните елементи на нејзиниот одраз, социјалистичката култура, краен е периодот во развојот на театарот да не тапка во место и останува на првоначаните успеси. Тежината на задачата, и пред се совладувањето на субјективните недостатоци било на режијата било на аматерската игра а несомнено на идејниот и културен растеж на нашиот човек, неодложно бара сопствен растеж и на работните луѓе во уметноста".

Натаму во информацијата се истакнува дека растежот на актерите не е можен без напореден растеж на режисерот, за чие издигање прашањето беше поставено дури во оваа сезона. Поради ваквото доцнење се бараше „да се воведе почесто гостување на режисери од други централни театри со побогат режисерски опит и подолга педагошка работа, а особено режисери кои ги носат во својата индивидуалност имено овие квалитети, што би овозможиле да се постигне поголема рељефност, нијансировка, пластичност во актерската дикција, да се избегне нединамичноста и мртвилото, искинатоста и студенината што често се јавуваат на нашата сцена.

Да се овозможи и создава на два артистички состава во драмата што едновремено би можеле да работат на две пиеси кое ќе даде можност за полно ангажирање на артистичниот и режисерскиот состав, без да се плашиме од опасност на рески падови во квалитетот на претставите".

Посебно се инсистираше да се внимава да не дојде до „идејни искривувања" и внесување на „туѓи буржоаски или малограѓански влијанија" да се чува чистотата на својот „реалистички стил" и да се ослободува од сите „натуралистички остатоци".

Како особено важно во оваа насока требаше да се избегнува „оној свеобразен формализам" што понекогаш се среќава во Театарот. За него е речено дека „се јавува во облик на диспартност меѓу величавоста, епиличноста на идејната содржина на пиесата и натуралистичката безбојна форма во која се вообличува таа на сцена".

На крајот во оваа информација за дотогашната работа на Театарот беше сугерирано во иднина „да уште посилно ја засилат својата работа за своето идејно, уметничкото и политичкото издигање, не заборавајќи ги своите успеси и слабости ами да се борат упорито за постигнување на сценско мајсторство за да можат и понатаму да останат како градители на националната по форма, социјалистичка по содржина култура", се вели во Информацијата за досегашната работа на МНТ (Архив на ЦК СКМ. К. 24; разно 1/49).

Во првите денови на декември на 2.XII 1949 година Кукленият театар ја прикажа првата премиера во новиот салон на Женската гимназија. „Тоа беше „Али Баба и 40 разбојници" драматизација и режија на Петре Прличко. Музичкото оформување го направи Илија Џувалековски. Куклите, од кои некои беа нови, ги направи и оспособи раководителот на театарот Павле Павловски и неговиот помошник Аранка Сабо. Во пиесата зедоа учество Тома Кировски, Добрила Чабрик, Јордан Митровски, Цветанка Јакимовска, Славчо Тасевски, Тома Видов, Боро Стефановски, Стојка Цекова, Васо Јаневски и Вера Алтипармакова.

Пиесата беше приспособена на времето: „Главен јунак не беше Али Баба, туку син му Асенчо. Во врска со оваа претстава во „Нова Македонија" пишува: „Сиромашниот дрвар Али Баба и син му Асенчо, живеејќи од продавање дрва, во првиот чин се претставени како се наоѓаат во планина за сечење на дрва. Асенчо пасејќи ги магарчињата, го загубува едното, заради кое татко му тргнува да го бара. Во тоа време се јавува на сцена просјакот... кој што по заповед на разбојниците треба да го донесе скриеното злато на брата си, бидејќи во противен случај ако не го донесе, неговата внука Фатима, украдена од разбојниците, ќе биде отепана".

Асистент на режисерот Петре Прличко беше Цветанка Јакимовска. Претставата беше прикажана 30 пати, пред 7.195 гледачи.

Нешто подоцна, на 5 декември, Кукленият театар премиерно ја прикажува „Црвенкапа", во драматизација на Петре Прличко. Сценографијата и куклите беа направени од Павле Павловски. Претставата беше прикажана 19 пати со 7.098 гледачи.

Во текот на 1949 година во градските театри беа одржани курсеви за актери во Куманово, Битола и Струмица. Нив ги посетуваа 31 лице кои го завршија со среден успех.

Во Охрид беше одржан двомесечен курс за опрески пеачи. Со него раководеше Холодков. Курсот го посетувале 22 лица.

Со решение на Извршниот одбор на Градскиот народен одбор во втората половина на декември беше формирана управа задолжена да раководи со целокупната работа на Малцинскиот театар. За директор беше назначен Абдуш Абдул, тукушто завршениот ученик на Првата државна театарска школа, инаку првоборец и општественик. За негов помошник беше назначен Бехаедин Красниќи. Актерскиот ансамбл беше составен од аматерите на Културно уметничките друштва „Емин Дураку" и „Јени Јол" (Новиот пат). Со задоволство беше констатирано дека меѓу актерите има многу „млади Турчинки и Шиптарки".

На театарот му беа доделени и нужните простории во кои што веднаш можеше да започне со работа. Беше формиран и Совет кој што на Театарот му помагаше што побрзо да ги совлада стручните проблеми.

Малцинскиот театар во Скопје — како училиште на животот несомнено ќе одигра голема улога во правилното идејно и уметничко воспитување на малцинствата во целата наша Република. Во исполнување на оваа обемна и важна задача за малцинскиот театар ќе добие полна помош од страна на МНТ во Скопје, односно од неговите опитни театарски кадрови. Нивната стручна и уметничка како и организациона помош ќе претставува важен услов за натамошниот напредок на Малцинскиот театар. Пред младите артисти на Малцинскиот театар се поставуваат важни задачи во врска со нивната идна дејност на театарското поле, како идејно, политичко и уметничко изградување, дополнување на знаењето од областа на јазикот итн. Малцинскиот театар треба да биде и училиште каде што луѓето од националните малцинства ќе учат правилно да говорат на литературниот турски и шиптарски јазик".[22])

[22]) Отворањето на Малцинскиот театар во Скопје — уште една културна придобивка на нашите национални малцинства. Нова Македонија, Скопје 25.II 1949.

Изнесувајќи ги своите спомени за деновите кога се пристапи кон основање на овој театар, првиот директор на Малцинскиот народен театар, Абдуш Хусеин, раскажа дека пролетта го повика Лилјана Чаловска и Кемал Сејфула. Тие му ја соопштиле одлуката за основање на театарот. Веднаш потоа, си спомнува Хусеин, се пристапи кон собирање луѓе, при што беа посетени речиси сите малцински куќи за да се изврши избор на лица, за кои се знаеше или се претпоставуваше дека можат да се вклучат во работата.

Тие луѓе беа главно членови на веќе формираните малцински културно-уметнички друштва „Емин Дураку" и „Јени Јол". Обезбедувањето членови за машката група на театарот течеше полесно, додека, изборот на женски членови беше мошне тежок, бидејќи патријархалното влијание го спречуваше брзото решение на прашањето. Сепак, со напори и голема љубов, и тие пречки беа пребродени со успех".

Во 1949 година беше основан уште еден нов градски театар. За овој настан во едни спомени се вели:

„Есента 1949 година, со помошта на тогашниот Народен одбор на градската општина — Прилеп, на чело со другарот Миле Коке, со разбирањето и љубов кон театарот, пројавено од страна на другарката Мица Србијанковска и другарот (сега покоен) Дано Пиљаковски — младите театарски дејци, групирано во КУД „Мирче Ацев" при Тутунскиот комбинат, дотогаш афирмирани во аматерските групи, — ги ставија темелите на Народниот театар во Прилеп.

За директор на театарот беше поставен Рампо Конески, а во полупрофесионалниот театар, како артисти-аматери и професионалци влегоа: Рампо Ачески, Борка Димкароски, Благоја Кепески, Борка Солески, Блага Алампиоска, Блага Батаклиева, Рада Смилеска, Мара Русеска, Валдо Спиркоски, Аце Михајлоски, Нада Галеска, Цане Настоски, Димче Шилоски и други.

По извесно време доаѓаат и младите артисти Димче Гешоски и Кирил Жежоски.

Така започнаа првите подготовки на претставата „Кир Јања" од Ј. С. Поповиќ. Но, како и почетоците во другите театри така и во Прилепскиот се почувствува недоволна стручност, средства, простории. Но, кој во тие времиња можеше да го сопре еланот и воодушевеноста како и желбата да се создаде театар? И се создаде. Се приспособи салата на киното и се започна со работа, со припрема на претставата, што беше изведена на 18 февруари 1950 година.

Ете, со какви успеси и проблеми заврши театарската 1949 година во СР Македонија. Неспорно е дека низа од настаните што се случија во таа динамична година, заслужуваат да влезат во поселектираната историја на театарската уметност на нашиот народ.

ДРАМА

Во своето петгодишно постоење Драмата при Македонскиот народен театар даде вкупно 22 премиерни претстави. Тие според годините на изведувањето се:

1945 година

Премиери	Претстави	Посетители
1. „Платон Кречет"	7	2.925
2. „Тартиф"	4	2.360
3. „Сомнително лице"	17	6.325
4. „Чорбаџи Теодос"	14	7.648
5. „Татков дом"	10	3.488
6. „Народен пратеник"	20	6.806
Сè премиери: 6	72	29.552

ТУРНЕА НА ДРАМАТА НИЗ МАКЕДОНИЈА

Премиери	Претстави	Посетители
1. „Платон Кречет"	7	2.925
2. „Народен пратеник"	20	6.805
3. „Татков дом"	1	401
4. „Сомнително лице"	8	2.606
Сè премиери: 4	36	12.738

РЕКАПИТУЛАЦИЈА:

Вкупно претстави во Скопје и НРМ	108
Вкупно посетители во Скопје и НРМ	42.290
Премиери	6
Претстави во Скопје	72
Посетители во Скопје	29.552
Посетители во НРМ	12.738

1946 година

Премиери	Претстави	Посетители
1. „Покојник"	15	6.044
2. „Мистер Перкинс"	20	8.088
4. „Кралот на Бетајнова"	8	2.932
4. „Чорбаџи Теодос"	31	14.907
5. „Приказ за правдата"	14	4.280
6. „На секој мадрец"	7	2.930

Обновени Премиери	Претстави	Посетители
1. „Платон Кречет"	9	3.178
2. „Тартиф"	16	6.957
3. „Сомнително лице"	11	3.393
4. „Чорбаџи Теодос"	31	14.907
5. „Татков дом"	6	2.731
Сè премиери: 6 обнов. 5	138	56.071

ТУРНЕА НА ДРАМАТА НИЗ БУГАРИЈА И ПИРИНСКА МАКЕДОНИЈА

Софија

Премиери	Претстави	Посетители
1. „Чорбаџи Теодос"	1	1.200
2. „Сомнително лице"	2	2.400
3. „Приказна за правдата"	1	1.200
4. „Татков дом"	1	1.200
Сè премиери:	5	6.000

Пиринска Македонија

Премиери	Претстави	Посетители
1. „Чорбаџи Теодос"	5	2.550
2. „Сомнително лице"	5	2.300
3. „Приказна за правдата"	5	2.125
4. „Татков дом"	5	2.055
Сè премиери: 4	20	9.030

ТУРНЕА НА ДРАМАТА ВО БЕЛГРАД

Премиери	Претстави	Посетители
1. „Приказна за правдата"	1	532
2. „Чорбаџи Теодос"	3	1.679
3. „Татков дом"	1	496
Сè премиери: 3	5	2.707

РЕКАПИТУЛАЦИЈА:

Претстави во Скопје	138
Пиринска Македонија	25
Посетители во Бугарија	
Претстави во Белград	5
Вкупно претстави:	168
Посетители во Скопје	56.071
Претстави во Бугарија и и Пиринска Македонија	14.730
Посетители во Белград	2.707
Вкупно посетители:	73.508

1947 година

Премиери	Претстави	Посетители
1. „Негде во Москва“	30	11.936
2. „Малдост на татковците“	8	3.002
Обновени:		
1. „Платон Кречет“	5	870
2. „Чорбаци Теодос“	24	9.607
3. „Сонмителнo лице“	3	1.266
4. „На секој мадрец“	29	9.631
Сè премиери: 2, обнови 4	99	36.212

ТУРНЕЈА НА ДРАМАТА НИЗ МАКЕДОНИЈА

Премиери	Претстави	Посетители
1. „Негде во Москва“	11	4.444
2. „Чорбаци Теодос“	12	4.712
3. „На секој мадрец“	11	3.850
Сè претстави: 3	34	13.006

РЕКАПИТУЛАЦИЈА:

Претстави во Скопје	99
Претстави во НРМ	34
Вкупно претстави:	133
Посетители во Скопје	36.212
Посетители во НРМ	13.000
Вкупно посетители:	49.218

1948 година

Премиери	Претстави	Посетители
1. „Доходно место“	14	6.046
2. „Женидба“	17	7.952
3. „Како што милувате“	10	5.517
4. „Бегалка“	43	24.851
5. „Руското прашање“	13	2.613
Обновен		
1. „Сомнителнo лице“	16	7.073
2. Се премиери 5 обнов. 1	113	54.052

ТУРНЕА НА ДРАМАТА ПО ЈУГОСЛАВИЈА

1. „Сомнителнo лице“	8	4.346
2. „Доходно место“	8	4.152
3. „Женидба“	7	3.582
Се претстави:	23 Посетители	12.080

РЕКАПИТУЛАЦИЈА:

Премиери 5

Претстави во Скопје	113
Претстави на ФНРЈ	23
Вкупно:	136
Посетители во Скопје	54.052
Посетители низ ФНРЈ	12.080
Вкупно посетители:	66.132

1949 година

1. „За тие на море“	10	3.994
2. „Печалбари“	35	17.966
3. „Неспокојна старост“	6	2.172
Обновени		
1. „Сомнителнo лице“	11	4.445
2. „Како што милувате“	11	5.836

Се премиери 3, обнов. 2, прет. 73 посети. 34.413

ТУРНЕА НА ДРАМАТА НИЗ МАКЕДОНИЈА

1. Драмска литерарна вечер	9	5.126
Се: Претстави	9 посетители	5.126

РЕКАПИТУЛАЦИЈА:

Претстави во Скопје	73
Претстави во НРМ	9
Вкупно:	82
Посетители во Скопје	34.413
Посетители во НРМ	5.126
Вкупно:	39.539

О П Е Р А

1948 година

Премиери	Претстави	Посетители
1. „Кавалерија рустикана“	5	1.965
2. „Пајачи“	21	8.266
3. „Тоска“	2	1.119
4. „Орфеј“	5	2.244
5. „Травијата“	1	529
Се: Претстави	34	Посети. 14.123

РЕКАПИТУЛАЦИЈА:

Премиери 5
Претстави 34
Посетители 14.123

1949 година

1. „Грабнување од сарајот“	8	4.342
2. „Продадена невеста“	2	1.019
Обновени:		
1. „Кавалерија рустикана“	4	2.116
2. „Пајачи“	9	6.081
3. „Тоска“	13	2.209
4. „Травијата“	13	7.108

Се: преми. 2, обнов. 4, прет. 49 посети. 27.875

РЕКАПИТУЛАЦИЈА:

Премиери 2
Обновени 4
Претстави 49
Посетители 27.875

ВКУПНО ИЗВЕДБИ ВО МНТ

ДРАМА:

1945 г.	премиери	5	претст.	108	посетит.	42.290
1946 „	„	6	„	168	„	73.508
1947 „	„	2	„	133	„	49.218
1948 „	„	5	„	136	„	66.132
1949 „	„	3	„	82	„	39.539
Вкупно:	„	22	„	627	„	270.687

ОПЕРА:

1948 „	„	5	„	35	„	14.123
1949 „	„	2	„	49	„	27.875
Вкупно:	„	7	„	86	„	41.998

БАЛЕТ:

1949 „	„	6	„	49	„	27.879

ВКУПНО 1945—1949 ДРАМА, ОПЕРА И БАЛЕТ

Премиери 35 Претстави 762, посетители 340.564

Благоја Иванов:

„Театарот и драмата на средниот век"

од Драган Клаиќ

(Книжевна заедница Нови Сад 1988)

Оваа книга е од редот на оние драгоцени изданија, на кои што студентите им се радуваат, стручњаците ги пречекуваат со големо внимание, а јавноста ги прифаќа со задоволство. Првите, затоа што добиваат помагало кое одблиску ги запознава со една област за која има најмалку книги, вторите затоа што во неа ќе пронајдат идеи кои синтетизираат едно искуство, третите затоа што им се открива едно време со своите творечки простори за кои малку знаеле или воопшто ништо не знаеле.

Така, оваа книга, со своите истакнати квалитети и како антологија и како христоматија, но исто така и како целина во која е развиен еден критички апарат збогатена со неколку документи, како и со други додатоци, — е издание што можеме со право и ние да го прифатиме како значајно и што ќе има, веруваме, нужен одѕив и во нашата средина.

Драган Клаиќ мошне добро ги објаснува целите и намерите што тој сакал да ги досегне со книгава, во својот „Предговор на приредувачот". А во својот труд: „Средновековниот театар и современата сцена", открива мошне интересни аспекти во проучувањето и осознавањето на тој проблем, при што истакнува дека „Средновековниот театар нè потсетува дека смислата на театарот не е исклучиво во производството на уметност, дека театарот делува како општествен медиум, важна општествена институција и идеолошки канал, дека тој е лабораторија на општествената самосвест и форма на општественото самоорганизирање..."

Во првиот дел од книгава, натаму, претставени се во целина или во одломки петнаесет драмски дела, пишувани меѓу десеттиот и шеснаесеттиот век. Некои од овие текстови за првпат се преведени на српскохрватски јазик! — токму за оваа книга.

Во вториот дел од книгава, „Современи толкувања на средновековниот театар", се објавени дванаесет труда од повеќе автори, кои ни откриваат мошне широк спектар на толкувања и на сознанија.

Третиот дел: „Додатоци", содржи неколку документи од времето на средновековниот спектакал, што ни укажуваат на тогашните описи и интерпретации на мистериите, пасионите, мираклиите и црковните приказанија. Дадено е и содржина, како и листа на нужните изведувачи на неколку англиски мистеријски циклуси. Во овој дел се објавуваат и неколку илустрации — реконструкции на средновековни сцени и претстави. За сите оние што ќе ја читаат книгва, **глосарот** ќе им поомгне во толкувањето на одредени поими што се поврзани со средновековниот театар и драма, како што и **хронологијата** на средновековниот театар и драма, која почнува од 791 година, а завршува со 1580 година, — ни открива еден своевиден развој и интензитет на театарските појави во средниот век. Третиот дел од книгава завршува со обимен список на книги и трудови, што го разработуваат прашањето на средновековниот театар и драма. Тоа е, всушност, одбрана библиографија од преку двесте наслови.

Така, накратко, изгледа опишаната содржина на оваа богата книга.

Кои се сознанијата што од неа можеме да ги понесеме? — Дека театарската уметност, како една од најживите творечки особености на човековиот дух, опстојува низ времето и просторот наспроти сè: осудите, забраните, казните, затоа што, како жива уметност, се обликува и преобликува согласно времето, местото, луѓето, се развива низ еден дијалектички процес на судири и синтези, низ самостојно и самосвојно живеење наспроти притисоците, неповолните околности, најразлични пречки, што сè наедно не можат да ја укинат играта, сценското обликување, пораката на траење наспроти минливоста. Низ оваа книга доаѓаме до сознанието дека времето на средновековниот театар е време на најблескави претстави! — околу кои се собираат стотина и повеќе изведувачи, со толку и повеќе костими, со богата музичка и сценска инсценација итн., но и време на мисловна контемплација изложена во моралитетите играни поскромно. Тоа е време на ангажирањето на цел еден град околу една све-

ченост во која театарскиот спектакал претставува врв на прославата. Сетоа тоа останало како културен слој во нашата цивилизациска свест, како нешто што ја гради нашата културна позиција, без самите за тоа да сме (биле) свесни. Развојот на театарот, на театарската уметност е развој со пулсација, на дишење со полни гради, но и на тешко живуркање; па сепак, низ него ќе се отелотворува бесмртноста. Во својот труд „Средновековниот театар и современата сцена", Драган Клаиќ укажува на тој некогашен театар, од кои некои форми би можеле да бидат пример во организациона смисла и во наше време, посебно формите на комунално празнување: „Со широката партиципација на граѓаните средновековниот театар ѝ служеше на социјалната кохезија (како што во тоа настојува и денешниот (commility theter)... со оглед на својот демократски и широко парципитивен карактер од време на време можел да послужи и за дисеминација на пораки, кои таа идеологија (на црквата, н. з.) ја доведувала во прашање, барем ги релативизирала нејзините поставки, до колку не им се спротивставувале отворено..." и натаму: „Социолошките, антрополошките, идеолошките и урбанолошките димензии на средновековниот театар, а не само неговата естетика, се валидни за одредувањето на местото на театарот во денешното општество и во современиот град... Уште повеќе, средновековната театарска практика нуди и некои модели за разбирањето на инхерентната театралноста на цела низа манифестации од современиот колективен живот..."

Драган Клаиќ, така, укажува како едно искуство од некогаш може да се вградува денес и како користењето на традицијата може да ѝ се спротивстави на традиционалноста во уметноста. Тој творечки активистички став согледлив е низ целата книга, низ неговите толкувања, изборот на текстовите и целосното обликување. Затоа таа во исто време нè поучува, но и освојува, открива **едно** време ги пренесува од него суштинските пораки до **нашето** време. Оние што ќе ја земат книгава в раце, прочитувајќи ја, уверени сме, дека таа ќе им се допадне, и уште повеќе: откривајќи едно минато, ќе почувствуваат колку жива е театарската уметност и колку многу таа денес ѝ должи на она што било остварувано некогаш.

Благоја ИВАНОВ

Една корисна и значајна книга

Веќе од поодамна белградското списание за театарска историја и театрологија — „ТЕАТРОН" своите броеви или ги посветува на одредени теми, или ги претвора во посебни книги, односно монографски трудови за одредени еминентни театарски творци, театарски појави и слично. Така, ова гласило е издавач на монографиите посветени на животот и делото на легендите на југословенската глума и режија — Мира Ступица, Мата Милошевиќ, Мија Алексиќ и други. Од посебно значење е и издавањето капитални дела за историјата на театарот во минатото. Одбележувајќи ја 25-годишнината од одржувањето на средбите на професионалните театри на Србија, што го носат името на основоположникот на Српскиот театар и на српската драматургија — Јоаким Вујиќ, „ТЕАТРОН" кој, излегува повеќе од една ипол деценија, својот трибој — 63, 64 и 65 исцело му ги посвети на спомнатиот традиционален фестивал, објавувајќи ги во посебна книга приказите и рецензиите на белградскиот театарски критичар Дејан Пенчиќ-Пољански. Колку овој ревносен хроничар на театарскиот живот вложил труд не треба многу да се докажува. Нужно е да се прелиста само втората половина на оваа книга што ја исполнуваат: комплетна документација на претстави прикажани во натпреварувачкиот дел и вон конкуренција, на награди и состави на жиријата; треба исто така да се проследи педантната и систематична библиографија на одгласите за овој фестивал во печатот, како и индексот за претстави, писатели, режисери, театри и друго па да се видат и да се почувствуваат макотрпноста, обемноста и сеопфатноста на овој зафат. Во вакви и слични пригоди бројките не се никогаш излишни. Околу двеста и 30 изведби во официјалната програма, повеќе од 80 претстави изведени вон конкуренција, не сметајќи ги тука многуте придружни манифестаци, близу илјада единици, т.е. написи за театарските средби — ова е само еден мал дел од богатиот биланс на двеипол децениското постоење на единствената театарска манифестација на професионалните театри од Социјалистичка Република Србија.

Инаку, на уводно место во овој Зборник на рецензии и прикази е објавен текстот на истакнатиот театролог Петар Волк под наслов „Наши средби", кој со право ќе забележи дека „Во театарскиот живот повеќе никој не може да остане сам, ниту за себе е доволен, а заедничкото трагање за постојаните преобразувања и за уште ненасетените форми и изрази во кои само се фантазира, е можеби суштинското одредување кон театарската уметност, вистината и верувањето што нè креваат над минливоста и ја соединуваат традицијата со иднината.

Определувајќи се за строго хроничарско следење на театарските средби „Јоаким Вујиќ", Дејан Пенчиќ најчесто ги користи своите рецензентски текстови, пишувани во текот на годините на одржувањето на фестивалските претстави, презентирајќи ни ги нив без некои позначајни измени. Таму каде што не е во состојба да го изнесе својот суд, поради отсуството од средбите, се користи со изводоци на критики од другите проследувачи на фестивалот. Мала остапка авторот прави некаде кон крајот кога ги оценува последните фестивали, односно 23 и 24-ртите средби и кога своите реценцентски текстови ги заменува со осврти за некои поопшти состојби. Ваквата композиција на книгата, поточно ваквата постапка го прави овој зборник да има и валоризаторски карактер и карактер на една мошне богата и исцрпна фактографија.

Зборникот „Театарски средби Јоаким Вујиќ" од Дејан Пенчиќ-Пољански е своевидно интересен и значаен и за македонската театарска историја и театрологија, зашто дава целосен увид за мошне забележаното креативно присуство на овој фестивал на македонската драматургија и театар, на македонските режисери, сценографи, костимографи и други кои учествувале во оформувањето на претстави на театрите во Србија. За отвореноста на средбите кон сето она што е театарски релевантно во Југославија, говори, покрај другото и гостувањето на четири професионални изведувачки состави од нашата Република — Драмата на Македонскиот народен театар со „Среќна нова" од Гордан Михиќ, во режија на Слободан Унковски, на Драмскиот театар со Нушиќевиот „Покојник" на режисерот Љубиша Георгиевски, на Народниот театар од Куманово со „Чекор до есента" од Томе Арсовски во режија на Димитар Христов и на Народниот театар „Војдан Черно-

дрински“ од Прилеп со драмата „Деца на сонцето“ од Горки во режисерско толкување на Илија Милчин. Од македонските драматичари најизведуван автор е Горан Стефановски, а прикажана е и стихуваната драма на Ѓорѓи Сталев, „Болен Дојчин“, додека најприсутен и најчесто наградуван режисер е Љубиша Георгиевски.

И да заклучиме: трудот на Дејан Пенчиќ Пољански е мошне вреден и редок во нашата театрологија. Самиот факт што оваа прва негова книга е всушност и прва студија за еден наш театарски фестивал, јасно и недвосмислено говори за пионерскиот зафат, за обемноста и сложеноста на задачата што тој ја зел на себе и што ја извршил мошне педантно, аналитично и авторитетно.

Ив. Ивановски

Вести за фестивалите пишуваат: Иван Иваноски

(1) Фестивал на детето – Шибеник

Постои еден своевиден феномен: покрај незапирливата инфлација и големите материјални тешкотии, југословенскиот фестивал на Детето во Шибеник, како единствена смотра на детското творештво и на творештвото за деца не само кај нас туку и во светот, не знае за застој, за редуцирање на програмите, за смалување на квалитетот и слично. И натаму фестивалот трае 15 дена што беа исполнети со една неверојатна голема бројка од приредби — околу 120. Тоа е едно големо богатство и за публиката од овој град и за гостите што ја следат оваа прекрасна манифестација. Вистина, во последниве неколку години како да спласнува творештвото за најмладите, како специјализираните институции, односно театри за деца сè помалку внимание да му посветуваат на творештвото за деца. Колку сево ова да се рефлектира во сеопштото програмско насочување, сепак се насотојува да не се почувствуваат тешкотиите од најразличен вид, пред сè со обезбедувањето квалитетна селекција во најразновидните програми: драмска, куклена, музичка, филмска, ликовна, литерарна, судиска и работилничка.

Фактот дека во драмската програма беа вклучени шест изведувачки состави од странство — од Советскиот Сојуз, Бугарија, Аргентина, Италија, Полска и Сојузна Република Германија и дека бројот на драмските ансамбли од нашава земја беше најмалку двојно поголем, говори несомнено за присуството на еден значаен квалитет, а меѓу оние што него најмногу го обезбедија спаѓаат Театарот на младиот гледач од Талин и белградскиот театар „Бошко Буха“. Некаде во самиот врв, меѓу најдобрите, ако не и најдобри претстави се најде и претставата на Народниот театар од Битола — „Рекламна бајка“ од македонскиот писател Русомир Богдановски, во режија на Коле Ангеловски. На тој начин се одржува високото ниво на успешното претставување на драмски изведби наменети за најмладите што на еден извонредно успешен начин го започна скопскиот Драмски театар, а во последниве неколку години го продолжи битолскиот ансамбл, кому ова му беше седмо по ред гостување на фестивалот во Шибеник. Успесите на овие два театарски колектива најчесто се врзани за мошне инвентивните поставки на Коле Ангеловски, со кој овој режисер и актер на театарот од населбата Карпош во Скопје си обезбеди широка популарност и репутација од значење за развојот на современиот театар за деца.

Нешто поскромна беше продукцијата на куклените изведби. Во овој вид програми со својот квалитет значително отскокнуваа претставите што дојдоа од словенечкото јазично подрачје, а од странство — Државниот куклен театар од Лоц, Полска.

Извонредно занимливи содржини донесе и музичката програма, во која годинава беше вклучен и еден изведувачки состав од нашава Република — мандолинскиот оркестар при Домот на младите „25 мај“ во Скопје кој, според оценките што можеа да се слушнат по неговото гостување, презентираше вредности што заслужуваат целосен респект.

Од другите содржини бездруго треба да се спомнат судиските разговори на тема: Влијанието на драмските уметности врз децата и влијанието на детската публика врз драмските уметности, потоа високо професионално подготвените филмски, литературни и други програми, а пред сè програмите од областа на ликовната уметност. Некои ликовни презентации, како што беа изложбите на илустрации на книги на Марленка Ступица и на сценски објекти на Јоже Зајац, и обајцата од Љубљана, спаѓаат во редот на ретките и несекојдневни естетски доживувања. Така, освен летната сцена, театарот, катедралата и многу други улици и плоштади на Шибеник, претворени во сцени под отворено небо, нудеа најмалку секојдневно пет до шест приредби, за да се докаже кој знае по кој пат колку е безгранична детската фантазија и колку се големи можностите за творештво за деца. Запознавањето со различните културни вредности во прв ред на нашите народи и народности, а исто така и со културите на народите од сите континенти е она најубавото, најтрајното кога станува збор за овој фестивал, зашто негова константа беше и останува зближувањето на југословенски и меѓународен план, поврзувањето и афирмирањето на сето она што е прогресивно, уметнички осведочено и најпродлабочено.

(2) Шестото биенале на куклената уметност – Бугојно

Да се говори за VI-то биенале на куклената уметност во Бугојно и воопшто за биеналето што традиционално се одржува во спомнатиот босанско-херцеговски град, значи да стане збор за една мошне специфична манифестација, единствена од тој вид во Југославија, за смотра во вистинската смисла на зборот и фантазијата, на слободата и облагороденоста на човечкиот дух, на креативноста и убавината што ги изградуваат и воспитуваат идните поколенија, иднатa театарска публика. Меѓутоа, би бил сосема погрешен впечатокот ако се мисли дека ова биенале им е наменето само на најмладите. Тоа ги брише границите на одредени возрасти и сè повеќе станува достоинство за зите вистински заљубеници во театарската уметност. Оттука и концепцијата на биеналето, покрај делот на претстави работени на домашни пиеси, вклучувајќи ги тука и драматизациите и сценските адаптации на текстови од нашето драмско наследство и од народното творештво, да ѝ се презентира на публиката и дел од продукцијата на куклените театри што истражуваат (овој сегмент од програмата беше наречен „Мала сцена или истражување на форми или куклен МЕСС“, која рамноправно учествуваше за награди со другите претстави, што не беше случај порано. За тоа дека биеналето во Бугојно е репрезент на целокупното куклено творештво во земјава, независно за кои гледачи тоа се создава говори и фактот на присуството на две кукleни изведби за возрасни во натпреварувачкиот дел, во кои предмет на творечко интересирање беа дела од светската драмска класика. Класиката и куклите најдоа заеднички јазик во проектите на Лутковно гледалишче од Љубљана и на Малото позориште од Белград — „Лизистрата“ од Аристофан и „Бура“ од Шекспир. Инаку, на биеналето во Бугојно — 89 проследивме вкупно 15 претстави што учествуваа во конкуренцијата за награди во изведба на 12 ансамбли. Ако кон нив се додаде и импозантниот број на придружни манифестации-изложби, промоции на книги од областа на театрологијата, разговори на тркалезната маса на критиката, како и мошне дисперзивниот карактер на ова биенале (додека траеше биеналето не само во околината на Бугојно и не само во Босна и Херцеговина, туку и во Србија, Хрватска и Црна Гора беа реализирани неколку стотина гостувања на ансамблите што учествуваат на спомнатава смотра како гости или во конкуренцијата за награди), тогаш само по себе станува јасно за една навистина широко прифатена и афирмирана манифестација, што ја постигнува својата цел на најубав можен начин.

Како и во претходните години, така и годинава VI-то биенале беше отворено со гостување на изведувачки куклен состав од странство, кој на својот репертоар има пиеса од југословенски автор, зашто пред сè биеналето во Бугојно е Стериино позорје на југословенската куклена уметност. Овојпат тоа беше Државниот Куклен театар од Минск, Белоруска Советска Социјалистичка Република, кој ја изведе пиесата од познатиот словенечки писател Славко Грум — „Настан во местото Гога“, со комплетно гостување на екипа од Југославија, на чело со познатиот југословенски режисер Еди Мајерон од Љубљана. Оваа претстава, како и претставата на вториот гостин од странство — Државниот куклен театар од Бургас, Бугарија, ги оставија гледачите по малку рамнодушни — и разочарани. Очигледно, од нив се очекуваше многу повеќе.

На ова биенале не беше толку евидентна доминацијата на словенечките кукleни театри, кои на претходните биенални изданија водеа главен збор и беа најмериторно мерило за вистинските вредности на југословенскиот куклен театар. Може би за ова придонесе откажувањето на две кукleни претстави од словенечкиот театарски простор — „Граѓанинот благородник“ од Молиер и „Косовирји“ од Светлана Макарович, со кои требаше да настапат двата најпознати и најквалитетни кукleни театри во Словенија, па и во Југославија — Лутковно гледалишче „Јоже Пенгов“ и Словенско младинско гледалишче од Љубљана. Оттука и впечатокот што некако сам по себе се наметна дека годинашното издание на биеналето беше нешто малку послабо од последното и претпоследното биенале во Бугојно.

Една од битните карактеристики на Биеналето — 89 беше различноста на постапките, што укажаа на скоро неограничените можности на куклената уметност кај нас. На репертоарот на ова биенале се најдоа кукleни претстави во кои беше нагласен истражувачкиот зафат, иако останува отворен проблемот колку експериментот влијае да се потисне куклата, таа да се стави во втор план, за сметка на истакнувањето на живиот актер. Во оваа смисл на биеналето во Бугојно имаше неколку сценски реализации кои тешко можат да се вклучат во категоријата кукleни презентации, и тие повеќе му припаѓаа на драмскиот, отколку на кукleниот театар. Од друга страна, отсуството на оригинални драмски текстови наменети за куклената сцена од домашни, југословенски автори како да го стеснуваа кругот за некои понови и позабележливи пробиви на југословенската куклена уметност, а и оние малубројни автори што се занимаваат со драмско творештво за деца, најчесто својата инспирација ја бараат во творештвото што го оставил народниот гениј (Горан Симиќ), или пак се задоволуваат со користење повеќе или помалу на теми од светот на бајката, па тие повеќе прилегаат на предложок, а помалку на автохтоно драмско дело, од што произлегува и тематската ограниченост, како што е тоа случај со Србољуб Станковиќ и Стефан Пешиќ.

На крајот збор — два за оние претстави што најмногу се најдоа во средиштето на интересирањето, што нè пленија со својата поетска непосредност и свежина, што најмногу ја враќаат довербата во квалитетниот куклен театар и го наложуваат впечатокот дека, сепак, куклената уметност кај нас, во Југославија и во еден поширок, светски контекст не се наоѓа на маргините на настаните. Најубавите и најпријатните изненадувања овојпат дојдоа од Риека, Задар и Мостар, чии кукleни претстави — „Рибарот Палунко и неговата жена“ од класикот на хрватската литература Иванка Брлиќ-Мажураниќ, „Истарското ковчеце“ и „Асаго“, го освоија гледачкиот аудиториум со своите наједноставни средства, со чудесната поетичност и рафинман. Како обид за користење на една нова техничка-банрук куклата од посебно значење беше изведбата на мостарската претстава „Асаго“, која беше прогласена за најдобра на биеналето и која остави силен впечаток со своите поетски созвучја. Изведбата, пак, на семејниот театар на Маја и Бране Солце од Анкаран, Словенија, ќе ни остане во сеќавање

по минуциозноста, имагинативноста и мајсторството во користењето и анимирањето на хартијата, како основен материјал, односно како основно средство на куклениот израз. Во мошне топлите, лирски, продуховени куклени претстави секако спаѓа и онаа на Театарот на младите од Нови Сад — „Приказна за левата гуска“ од Србољуб Станковиќ, а секако една од најдобрите, ако не и најдобра претстава на ова биенале беше проектот на Мало позориште од „Душан Радовиќ“ од Белград — „Бура“, со која беше означен крајот на натпреварувачкиот дел на биеналето во Бугојно.

Иван Ивановски

Наместо: IN MEMORIAM

ДИМИТАР ГЕШОВСКИ: Цел живот чешит човек

Во почетокот на 1989 година артистот Димитар Гешовски по долги години минати на сцената замина в пензија. Нешто пак пред истекот на истата таа 1989 година Гешо, како што го викаа сите ја напушти и сцената наречена — живот. Меѓутоа, зад него остана споменот за бројните улоги одиграни во родниот Прилеп и на сцените во Скопје, улогите реализирани на филмот и ТВ... Остана конечно и ова негово последно интервју објавено во „Екран“ на 9 февруари 1989 година.

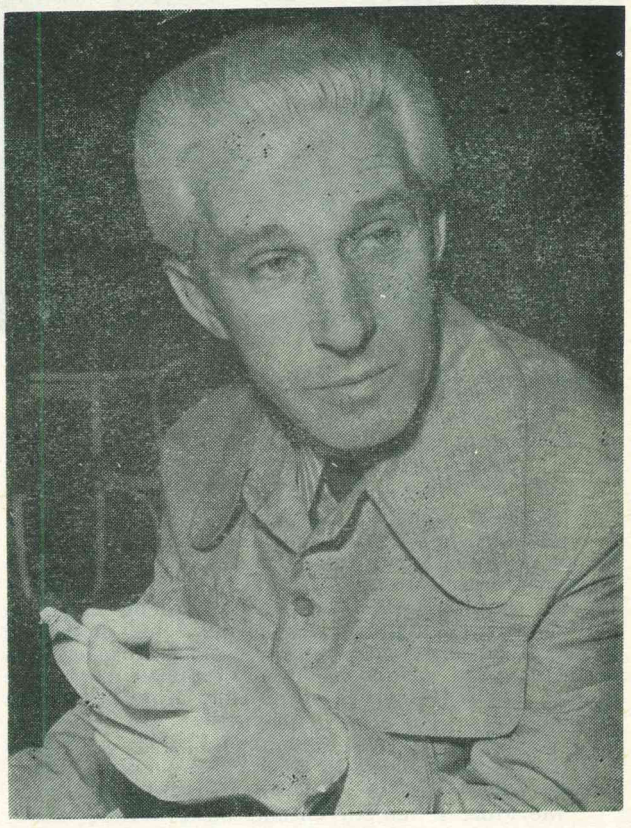
Чудно, ама сиве овие години никогаш не сме паднале на муабет: јас всушност дебитирав, така да се каже, како рецитатор. Во Долно Лисиче, каде што беше сместена Втората тиквешка бригада (бев малку, 4—5 месеци во НОБ, уште дете). Таму, еден ден, не собра комесарот, нас тројца-четворица, и ни вели: „Еве ви по една рецитација да ја научите, па ќе видиме како ќе ги кажувате“. Другиот ден, на едно ливатче, седнати: комесарот, одговорниот од АГИТПРОП и заменикот командант, а ние пак, еден по еден се качуваме на еден трупец и — кажуваме. Кога почнав јас, уште не го докажав првиот стих, комесарот извика: „Стој“. Се преплашив. Си реков: „Што згрешив?“ А тој вели: „Зошто ти не се јавуваш да кажеш дека знаеш да рецитираш?“ И така се почна. После правевме и други приредби... По демобилизацијата, се вратив в Прилеп, учев гимназија. Професор ми беше Крум Кепевски. За прославата на денот на Кирил и Методиј, ми вели: Ќе ја научиш „Т'га за југ“. Ако ја кажеш добро, тројката ќе ти стане четворка“. Помина празникот на кој ја кажав песната. Го прашувам професорот: „Што оценка ќе имам?“ А тој ми вели: „Море ќе имаш чиста четворка зашто голем ќеиф си ми направил, како си ја кажал... Потоа пак, кога служев редовен воен рок, некаде 1948—1949 година (се сеќавам и сега: во 123 артилериски пук, во Крањ), сета работа — хорови, рецитации, забави, се беше на мене... Море чешит човек бев...

И така уште на почетокот, Димитар Гешовски ја урива „концепцијата“ за разговорот. Наместо сериозен и аналитички разговор за животот минат на сцената, за животот посветен на глумата, наместо сведување некакви сметки, како што му доликува на еден пензионер, тој работата ја тера на анегдоти, на шеги...

● Ама кога јас сум гледал сериозно на животот па сега да бидам таков? — вели.

● Чешит бил, чешит и останува. Па дури и ако се обидете да го натерате да зборува за кариерата тој ќе ви рече:

● Сум се изнаиграл јас, особено во Прилеп... Море и овде, во Скопје потоа играв, кога дојдов во МНТ во 1958 година. Затоа кога во 1964 година ние, неколкумина заминавме да го формираме Драмскиот театар, тогашниот управник, Стојмир Поповски ми вели: „Ако другите си одат зашто немале простор да играат, ти барем Гешо не можеш да се пожалиш: за 6 години си изиграл 16 улоги...“ Ама ние во Драмски отидовме не само заради тоа, туку заради поинакви гледања на театарот...



● Во секој случај, навистина мислам дека многу играв. А што ми било најдраго? А што ме грее и сега, кога се сеќавам на улогите? Глупаво ми звучи кога некој ќе каже: Сите улоги ми се драги! И децата сите ги сакаш, ама над некое си повеќе надвиснат, имаш миленичe... Така јас не можам а да не го споменам Незнамов од „Без вина виновен“ на Островски... Секако, и „Хамлет од Долно Гаштани“... А Незнамов секогаш го споменувам, едноставно не можам а да не го спомнам! Ете, толку години се поминати откога го играв,

Димитар Гешовски со Илија Цувалековски, Милица Стојанова, Шишман Ангеловски и Крум Стојанов во претставата „Долно Гаштани“

ама јас пак за него... Тоа беше прекрасна улога, прекрасна работа... **Пре-крас-на!**

Така говори Гешо и-не се ни обидувајте да му кажувате за некои улоги по кои го паметите, па на пример, онаа во прекрасниот „Пангаглезили... Се што било, било-нормално, вели Гешо!

● Чудо едно: на Прилеп и тамошните улоги, претстави, на пример, многу повеќе се сеќавам, отколку за оние што биле сега, поскоро... Е, за Прилеп, ми забележуваат, а најмногу Милица (Стојанова, сопруга на Гешоски з. н.) што не споменувам дека таму и режирав. А вака беше: решивме да формираме куклена сцена и мене ме испратија десетина дена да научам од мајсторите и како се прават кукли и како се анимираат. Кога се вратив во Прилеп, ја направив „Црвенкапа“. Тоа беше прва куклена претстава направена таму... Ете, и тоа го кажав! Е, сега, не останавме на таа-првата, имаше уште неколку... Ама ви реков чешит...

Меѓутоа, и покрај свесно наметнатиот лежерен тон, колку што тече разговорот нештата добиваат во сериозност. Зашто кога ќе го прашате Гешоски за животот минат на сцената, за уметноста на која и го посветил животот, тука веќе шега — нема. Вели:

● Животот минат в театар — па тоа е прекрасна работа. Ако речам нешто друго, ќе грешам... Сиот сум бил в театар, и сум театар. Сцената — тоа беше животот мој. А само таа е важна. Она што пречело и нервирало, тоа јас го викам — пропратни нешта. И тие конечно — не се важни. Важна е само сцената! И така... Знаете, кога пред некоја недела ја обновија „Рибарски караници“ и по пет-шест месеци неиграње се качив на сцената... Па таа милина, таа убавина... Тоа не се искажува со зборови!

Почетните пензионерски денови и месеци Гешоски ги минува втурнат во светот на книгата. И од таму, иако велеше дека не се подготвувал за интервјуто, не бомбардираше со цитати. Меѓу другите и со:

● Еве, за крајот, зашто повод за овој разговор е моето заминување од сцената ќе ви кажам нешто од Црњански, од неговите „Селидби“ што си ги препрочитувам. Е таму, на 185 страница од вториот том стои: „Никој не сака во служба да земе стар човек... Кога човек ќе наполни 60 години, животот му личи на оној невин осуденик кого го чека бесилка, ни крив ни должен! А што е најстрашно — смртната казна му се одложува — од ден, на ден .А знае, не мо,е долго да му се одложува...“ Ова е точно за мене, нели? Ете така!

Така излезе дека само идејата за интервју со Димитар Гешоски беше Наша-се друго „стариот шмекер“ го направи сам...

Н. Блајер

ТОА СУМ ЈАС:

ДИМИТАР ГЕШОСКИ

Занимање: Артист
Место и дата на раѓање: Прилеп пред педесетина...
Коса: Сребрена
Очи: Наутро бистри, навечер матни
Адреса: Турски конзулат
Завршено образование: Животно
Правиот голем успех: Кога сум се родил
Најдраго остварување: Кога рецитирав на гроздоберот во Кавадерци
Амбиции: Да направам поуспешна претстава од „Диво месо"
Планови: Да ги вратам долговите
Задоволство на професијата: Аплаузите
Горчини на професијата: Режисерите
Ден: Вторник
Месец: Септември
Буква: П
Број: 13
Мирис: На ширден
Цвет: Каранфил
Странска држава: Не сакам држави, ги сакам луѓето
Град во странство: Солун
Спорт: рагби
Шампион: Стеван Гешоски
Марка на цикари: Качак — тутун (ајткани)
Стил: Краул
Писател: Чехов
Композитор: Алостол
Пејачка: Лола Новаковиќ
Пејач: Добри Ставрески
Личност од историјата: Давид
Личност од стриповите или фантазијата: Хогар
Режисер: Инвенцијата
Филм: Време без војна
Театарско дело: Диво месо
Артистка: Милица Стојанова
Артист: Димче Спасовски (Шише)
Коментар: Чедо Христов
ТВ емисија: Шути и рогати
ТВ лице: Дими Илиев
Семејна положба: Ерген одев мамо, поарно ми беше...
Пријатели: Тошо, Пешо, Прличко, Гане, Шише, Дуковски А, Жана — Жоро, Илиев Д., Панче, Петре, Солев Д, Рамповци од Прилеп...
На што се радувате: Кога е арно за сите
На што се смеете: На глупости
Од што се уморувате: Од нелуѓе
Од што се плашите: Од нежниот пол
Хоби Види веднаш горе
Збор што најчесто го употребувате: И ебаго
Која професија би ја одбрале наместо сегашната: Артист
Што би сакале да заборавите: Што сум правел синоќа
На што најчесто сакате да се секавате: На децата

По повод смртта на актерот АЛЕКСАНДАР ДУМОВ

АЛЕКСАНДАР ДУМОВ

Ви наредувам да го одглумите животот на дрво чиј корен е длабоко вжилавен во земјата. Бидите, да речеме, даб што расте на планинска ливада, негде во Беласица. Врз себе гледајте густа кап од лисје, кои снажно шумолат кога ветерот ќе ги раздвижи гранките. На гранките имајте гнезда за птици. Сложно е да се живее со птиците. Тие удираат со крилјата во вашето стебло. Што може да стори дрвото за својот спас кога со коренот сраснало за земјата?... Така зборуваше Александар Думов.

Системот на Станиславски под мишка и терај ја до анасана песната за „кога би“ и „дадени околности“.

Чинам никој од нас што го познаваме не куртули од тој негов даскаллак. Чудно е ова: од каде сега тој касапски чирак со Станиславски како со буквар, ги учи, ги кара, новопечените уметници-занаетчии, собирани од кондурацилниците, лимонодацилниците, ковачниците, шивачниците, месарниците, сарачниците?.. Кој го научи него, та тој другите да ги учи? Што и е тој на Хекуба или нему, да плаче за неа?

Затоа го засакав. Му тргнав по дирата. Како даша.

Беше наш прв даскал — умре ДАСКАЛОТ во „Сенката“ и „Пуста земја“ на Митко Мацунков. Влечеше по себе еден груб сандак од штички живот што значат, во кој како во катарога ги затвораше непослушните ученици.

Кога помислиме дека е „готов“ — напишавме ролја според него. Една ролја за две пиеси. И се крена. Од болничка постела — на сцена. Богами ако не доби дванаесет аплаузи на отворено кога пророкуваше апокалипса за стопанството, здравството или културата, доколку не ни дојде умот, како што не ни дојде.

Но „Вечната игра“ на Мацуков почна многу време пред тоа.

Пред да стане Даскал, Александар Думов беше Иљо М. Го одигра Иљо М. не во забранета претсава, туку во забранет театар.

Тоа е единствената премиера која е одржана без публика. Влеговме една вечер како илегалци во тој забранет театар и го одигравме „Големиот смок“ како збогувачка претстава со тој театар што го памети Думов, а и театарот него. Власта се уплаши да не им се сруши тој историски театар врз главите на гледачите.

Струмичкиот театар беше изграден буквално од народот, со доброволна акција во која учествуваа и актерите на тој театар на чело со Думов. Во мигот на последната претстава тој театар личеше на смртоносно ранета птица. Чудовишен простор за безимени крадци, царство на пајаци и слепи глувци, јавен клозет на питачи и неранимајковци. Денес тој театар е мртов како и неговиот актер. А тука, на таа сцена, Думов одеше по жица во „Големата награда“, го советуваше својот добар колега Стојан Гогов врз белите скалила во „Власт“ , се чудеше зошто на Сицилија никој не зборува руски како Жевакин во „Женидба“, сам умираше и сам си држеше посмртен говор во „Смртта на Тарелкин“, го создаваше првиот човек во „Векутума века или Житие Адамово“...

Даскалот го одигра на едно друго место, но најмногу низ цела Македонија.

Думов ме сети на тој театар — мајка. Тој театар ме сети на Думов. Думов доаѓаше на преставите како да ќе умре. Толку се жалеше на болестите. Потоа ќе се искачи на сцената и ќе проструи низ тоа мисловно боиште здравје, и не само за него. За сите. Уметноста му беше лек.

Се колнам дека не видов друг аткер што поседува таква моќ. Животниот пат му беше макадам, друм од чакал.

На полна линија претекнуваше по тој пат, така возеше, така туркаше тој глумачки Гаучо, тој реџе наречен желба.

Како Тарелкин беше побрз од прогресот.

Духе трчаше напред, а прогресот по него.

Успеа да види и да чуе, да sирне и да наслушне сешто, од Чамчифлик до Двата пата, од Тракајана до Водоча и Велуса, од Крива река до битолскиот Драгор.

Најмногу ќе го паметам кога публиката го гледаше искачен по дрвјата како на галерија. Тој рибар во уметничкиот дојрански крап — фати крап што му исполни не три а триесет, не триста а три илјади желби.

Го познаваше секој свој гледач лично.

Тој Силјан Штркот што цел живот колвеше црви, жаби, полноглавци и варена пченка за Варвара, ронкани башаци, пуканици, тој сојтарија гозбајлија, тој кубански Октавио — не заборчи доживотно како доживотна робија.

Удри штембил, стапка од чевел во пресниот цемент на културниот македонски плоштад, еден сокак по него да се вика. Нема ниту еден месец кога на панаѓурот на книгата во Белград Митко Мацунков, Петре М. Андреевски и јас зборуваме дека Сенката треба да ја снимиме за телевизија, за да го сочуваме Даскалот на Александар Думов.

Не стасавме да го снимиме.

Ни останува уште подлабоко да го ПАМЕТИМЕ.

Б. Ставрев

Преглед на премиери

НАРОДЕН ТЕАТАР „АНТОН ПОПОВ“ СТРУМИЦА

Егон Гинтер:

„СИЛНИОТ ШИВАЧ“

Режија: Ванчо Мелев, Крсте Јовановски
Сценографија: Ниче Тасилев
Костимографија: Ѓорѓи К'рмзов

Премиера: 22 март 1988 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР „АНТОН ПАНОВ“ СТРУМИЦА

Р. Богдановски

„РЕКЛАМНА БАЈКА“

Режија: Кирил Здравковски
Сценограф: Ниче Василев

Премиера: 25 декември 1988 година.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР

— ДРАМА —

праизведба

Синиша Ковачевиќ:

„Р А В И“

Превод: Илија Милчин
Режија: Љубиша Георгиевски
Сцена: Љубиша Георгиевски, Владимир Најдовски
Костими: Рада Петровиќ-Малкиќ
Музика: Група „МИЗАР“
Драматург: Жанина Мирчевска, студент на ФДУ — Скопје
Инспициент: Борис Шумановски
Суфлер: Зорица Благоевска

Лица:

Драшко Костовски (Јуда), Горан Таневски (Исус), Емил Рубен (Матеј Леби), Александар Чаминski (Петар), Кирил Ристоски (Јован Крстител), Јусуф А. Гулевски (Јован Завеедеев), Петар Арсовски (Јаков Завеедеев), Јоана Попоска (жена на Јуда), Снежана Конеска (Сара), Чедо Христов (Кајафа), Александар Цуровски (Пилат), Сенко Велинов (крчмарот), Катина Иванова (невестата), Гоце Влахов (зетот), Соња Карацуловска (I актерка), Александар Шехтански (I актер, Антигона, Симон)

Во останатите улоги, студенти по актерска игра на ФДУ — Скопје

Тихомир Стојановски, Нино Леви, Љубомир Бојкоски, Кирил Поп-Христов, Самоил Стојановски, Атанас Карајковски.

Премиера: 15 јануари 1989 година.

„Рави“

НАРОДЕН ТЕАТАР „АНТОН ПАНОВ“ СТРУМИЦА

Никола Икономов:

„БОГ ДАА ПРОСТЕ ТЕТА“

Режија: групна
Сценографија: Ниче Василев
Костуми: Ѓорѓи К'мзов
Музика: Љупчо Филчев

Лица:

Зора Ѓеоргиева, Божидар Димитров, Кире Горгиев, Валентина Митрева, Ванчо Мелев, Бранко Белинов, Танче Ристеска, Ване Крстев, Крсте Јовановски.

Премиера: 25 јануари 1989 година.

„Бог даа просте тета“

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ
40 ГОДИНИ БАЛЕТ

27.I. 1989

„БАХЧИСАРАЈСКА ФОНТАНА“
балет во 4 чина

Режисер-кореограф: Витолд Борковски к.г.
Диригент: Ангел Шурев
Сценограф: Бранко Констовски

Костимограф: Елена Дончева
Асистент на кореографот: Зоран Велевски и Олга Милосавлева
Корцерт-мајстори: Тасе Стојановски и Стеван Нешковски

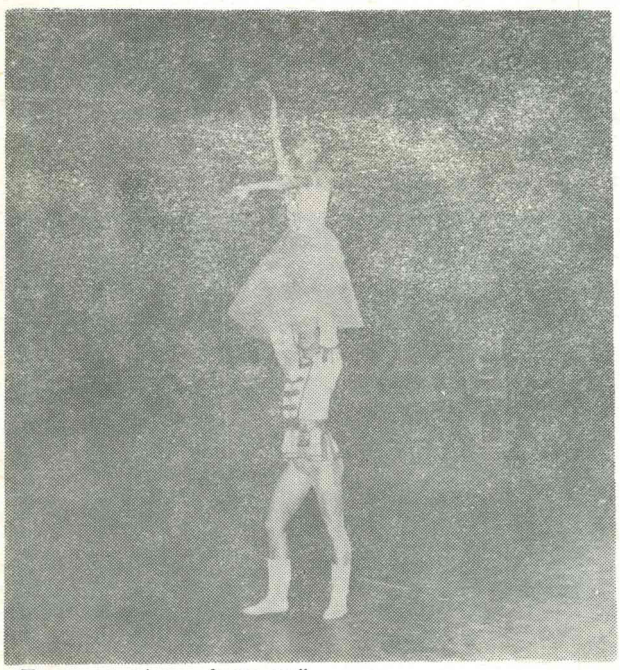
Лица:

Јагода Сланева (Марија), Зорица Пуровска (Зарема), Зоран Велевски (Вацлав), Марин Црвенов (Гирej, татарски хан), Борис Караев (Нурали, татарски војсководител), Драган Тетиев (татко на Марија), В. Радовановиќ, С. Шијаковиќ, Е. Спасовска, В. Станишиќ (пријатели на Марија), М. Давидовски, А. Ристовски, Д. Велковски, М. Јовановски (пријатели на Вацлав), Е. Спасовска, С. Шијаковиќ, Т. Вујисиќ, В. Радовановиќ, Н. Борсова, В. Станишиќ (три жени на Ирej), Д. Велковски, М. Јовановски, М. Давидовски, В. Чанев, Б. Ивановски, М. Илиевски (татарски поглавари), Г. Чадиковска (гувернантка), Ј. Јовановиќ, Д. Тетиев, С. Пешиќ, Д. Станојковиќ (евнуси).

Учествува целиот балетски ансамбл:

Л. Поповска, Т. Анастасова, О. Павичевиќ, В. Самарциќ, С. Василевска, С. Момировска, О. Петровска, И. Лозинска, А. Арцанова, Г. Димовска, Г. Матевска, З. Петковска, М. Гроздановска, Н. Ристевска, О. Костовска, В. Ристиќ, Б. Чупеска, Т. Јанковска, Л. Миленковска, З. Петковски, С. Пешиќ, Б. Ивановски, М. Поповски, В. Чанев, З. Талев, З. Прошев, Г. Божинов, М. Илиевски.

Корепетитори: Дара Алчева и Јоана Поп Христова
Инспициент: Благоја Спировски.



„Бахчисарајска фонтана"

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Душан Ковачевиќ:

„СОБИРЕН ЦЕНТАР"

Превод: Русомир Богдановски
Режија: Коле Ангеловски
Сценографија: Љубомир Чадиковски
Костими: Елена Дончева
Музика: Димитрие Бужарковски
Лектор: Јелица Инадеска

Лица:
(во куќата)

Митре Грозданов (Михајло Павловиќ, професор во пензија. Благороден, тивок човек. При крајот на животот се обидел да основа народен музеј), Лилјана Георгиевска (тетка Ангелина, векот го поминала во пропесоровата куќа. Ги одгледала Иван и Соња), Диме Илиев (Иван Павловиќ), син на професорот Михајло. Отсекогаш бил фамилијарен проблем. Таков и останал), Снежана Михајловиќ (Лепосава-Лепа фурнациката — прва комшивка. Жена на покојниот Марко Фурнацијата), Владимир Ангеловски (Симеон Савски, бербер од памтивек. Мајстор на бричот и на додевањето. Пријател на професорот од првото предвоено бричење. Брат на покојниот Стеван Савски Кесер), Виолета Шапковска (Елена Катиќ-Поповиќ, лекарка, енергична и совесна жена. Керка на познатиот управител на Градската болница, покојниот Д-р Катиќ), Гоце Тодоровски (Петар, бивш учител. Го напуштил просветителското место и поминал во „слободни археолози"), Атанас Тановски (Бато Коњ, армоникаш. Свирел некогаш по свадбите со покојниот Срећко Рузмарин — во соборниот центар), Катерина Коцевска (покојната Милица Павловиќ, жена на професорот Михајло. Умрела во најубавите години. Таква и останала), Лазе Манасковски (покојниот Стеван Савски Кесер, бивш борец, човек на покојниот Јанко Савски кој во животот го правел сето она што Стеван не го сакал), Иван Петрушевски (покојниот Јанко Савски, векот го помил во кафеана. Два пати ја напуштил кафеаната за да види какво е времето и на третиот пат умрел. Итра денгуба), Димче Мешковски (покојниот Марко Фурнацијата, умрел од тага за фурната, онаа година кога воведувањето на „малото стопанство" било далечна иднина. Страшно лут на својата жива жена), Марин Бабиќ (покојниот Доктор Катиќ, во животот бил надалеку познат и ценет лекар. Тој глас останал и по неговата смрт), Гокица Лукаревски (покојниот Срећко Рузмарин, армоникаш пред и по смртта. Прекарот „Рузмарин" го добил од многуте свирења по свадбите. Простодушен и тажен човек).

Инспициент: Томе Моловски
Суфлер: Ацо Маневски
Сл икар-изведувач: Илија Велевски

Премиера: 28 јануари 1989 година.

„Собирен центар"

НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

Коле Чачуше:

„РОДНОКРАЈЦИ“

Режија: Рахим Бурхан
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Елена Дончева
Автор на музиката: Кокан Димушевски
Сценски движења: Александар Хаџиманов

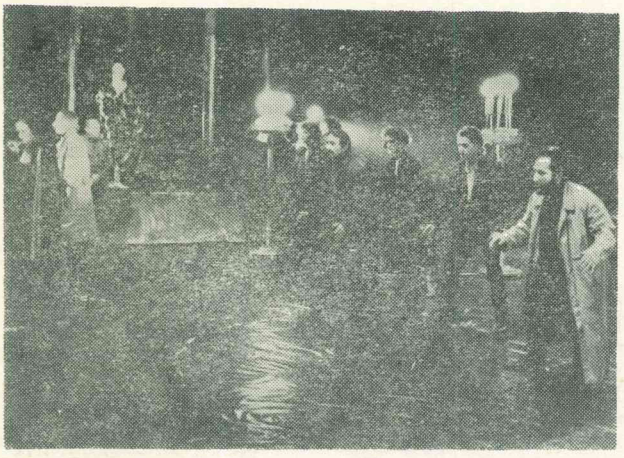
Лица:

Менка Бојаџиска (жена), Сузана Живорадиќ (Дорис), Владимир Талески (Тој), Иљко Стефановски (Биг Бос), Сузана Киранџиска (Таа), Душко Јовановиќ (Мак), Петар Мирчевски (Стив), Слободан Степановски (Константин), Соња Здравкова (Кејт), Сашо Огненовски (Попот), Радојка Димеска (Дороти), Методија Марковски (Мајк), Сребре Ѓаковски (Север, Мистер).

Во претставата настапуваат деца и членови на хорот на пензионерите — Битола.

Инспициент: Боне Стојчевски
Суфлер: Зорка Ѓаковска.

Премиера: 10 февруари 1989 година.



„Пуста земја“

40 — НАРОДЕН ТЕАТАР „АНТОН ПОПОВ“ СТРУМИЦА

Митко Мадунов:

„ПУСТА ЗЕМЈА“

Режија: Бранко Ставрев
Сценографија: Чедо Христов

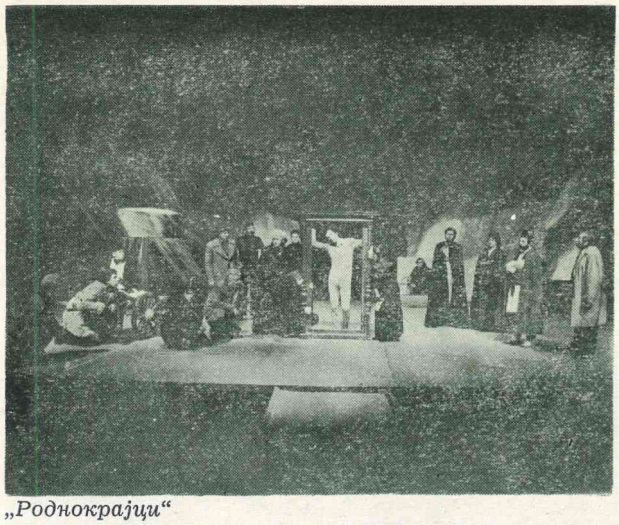
Лица:

Мите Грозданов, Зора Ѓорѓиева, Мери Бошкова, Александар Думов, Снежана Конеска-Руси, Стојан Гогов, Кирил Здравески, Ристо Костов, Бранко Беников, Кирил Ѓорѓиев, Ѓорѓи Шаламанов, Ване Мелев, Тинка Ристевска, Душан Костов, Горан Југовски, Љубица Пиперевска, Крсте Јовановски, Томе Ментинов и Ване Шаламанов.

Во реализацијата на претставата учествуваат:

Ниче Василев, Раде Вучетиќ, Љупчо Филчев, Љупчо Ричлиев, Ѓорѓи Аризанов, Ѓорѓи К'рмазов, Ѓорѓи Василев, Ристо Чал'шев и Драган Радовановиќ.

Премиера: 24 февруари 1989 година.



„Роднокрајци“

НАРОДЕН ТЕАТАР — СТРУМИЦА

Томислав Османли:

„БОМБИТЕ ВО САЛОНОТ ШУШУ“

Режија и сценографија: Стојан Стојановски
Музика: Љупчо Филчев
Сонгови: Кире Лазаров
Костими: Ѓорѓи Кризов
Суфлер: Ѓорѓи Василев
Техника: Радован Вучетиќ и Ѓорѓи Аризанов
Осветлител: Љупчо Ричлиев

Настапуваат:

Кирчо Ѓорѓиев (Шушу), Зора Ѓеоргиева (Пени), Кирил Здравески (Моцо), Тинка Ристеска (Марионка), Душан Костов (Д-р Шундиќ), Валентина Митрева (Ержика), Крсте Јовановски (Кокан), Томе Ментинов (Јоле), Бранко Бенинов (Толе), Ванчо Мелев (Столе), Ристо Костов и Ванчо Крстевски (Ослободител), Коле Черкезов (Германецот), Горан Југовски (Слика).

Премиера: 10 март 1989 година.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ — ДРАМА —

Вилијам Шекспир:

„ЗАБУНИ“
комедија

Превод: Драган Михајловски
Режија: Димитрие Османли
Сценограф: Бранко Костовски
Костимограф: Елена Дончева
Музичка Илустрација: Андреј Белјан

Лица:

Киро Псалтиров (Солин, војводата од Ефес), Димитар Костов (Егеон, трговец од Сиракуза), Игор Џамбазов (Антифол од Ефес — близанци, Антифол од Сиракуза)), Кирил Андоновски (Дромио од Ефес — близнаци, Дромио од Сиракуза), Ташко Кочовски (Балтазар, трговец), Јусуф А. Гулевски (Анцело, златар), Владо Ендровски (трговец и Дромио од Сиракуза), Томе Битанов (втор трговец), Перо Арсовски (Пинч), Александар Шехтански (темничарот), Анче Џамбазова (Емилија, жена на Егеон), Мими Таневска (Андријана, жена на Антифол од Ефес), Стојна Костовска (Лучијана, нејзина сестра), Славица Ковачевиќ (Метреса), Ангелина Иванова кг. (Нела), Перо Стратров (Антифол од Сиракуза), Радован Мадиќ (прв службеник), Снежана Шијаковиќ, Екрем Хусеини (играчи).

Место на дејствието — Ефест.
Инспициент: Радован Мандиќ
Суфлер: Љупка Бошкова.

Премиера: 11 февруари 1989 година.

„Забуни“

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ — АЛБАНСКА ДРАМА

Јосип Вандот:

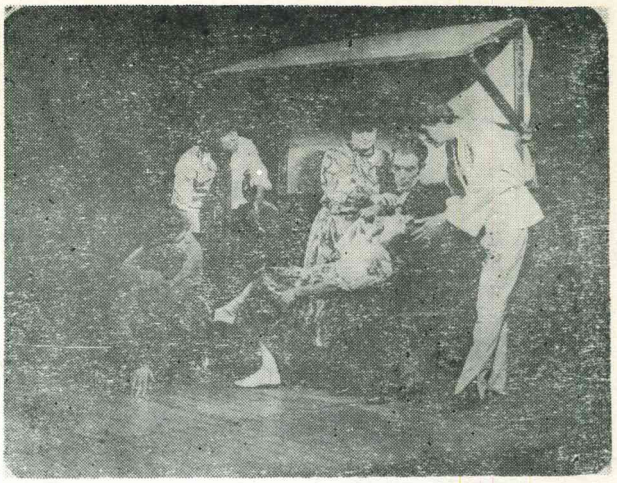
„КЕКЕЦ И МОЈЦА“

Режија: Ахмер Јакупи

Играат:

Зеќирја Цемаили, Хасије Жута, Фазли Шаќири, Елхаме Билал, Екрем Ахмети, Ресмије Цаколи. Емине Кадриу Мејди Алидеми.

Премиера: 28 март 1989 година.



„Кекец и Мојца“

НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

Русомир Богдановски:

„РЕКЛАМНА БАЈКА“
праизведба

Асистен на режија: Петар Стојковски
Сценографија: Љубомир Чадиков
Костимографија: Лира Грабул
Автор на музиката: Игор Џамбазов
Кореографија: Љупка Љоровска
Сценски борби: Ѓуро Илиќ

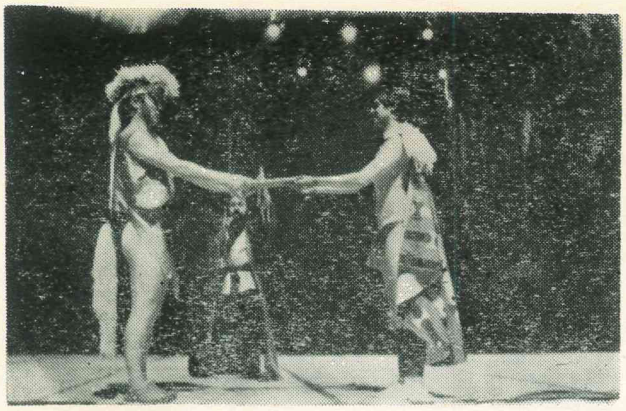
Лица:

Соња Здравкова (Рекламната принцеза), Душко Јовановиќ (Петре Кројачот), Сузана Живорадиќ (Петрана Фризерката), Борис Чоревски (Професор Шашма), Илько Стефановски (Џинот Аконте), Петар Мирчевски (Чурук Џуџе), Методија Марковски (Далавера Змеј), Сашо Огненовски (Дете Голомеше), Владимир Талески (Коњот Караман), Менка Бојациева (Вештерката Камиша), Сребре Ѓаковски (Сомот), Радојка Димевска (Мечката), Слободан Степановски (Орелот), Снежана Колемишевска (Чучук Женска).

Во реализација на претставата учествуваат:

Технички раководител: Инг. арх. Валентин Светозарев
Шеф на сцена: Александар Лозановски
Економ: Мирослав Лазаревски
Изработка на декор: Коле Гаштаров и Борис Марковски
Изработка на костими: Трајанка Сотировска, Петар Георгиевски и Елпита Поповска
Тон мајстор: Христо Бојациев
Осветлител: Димче Спасовски и Илија Димовски
Реквизитери: Гоце Атанасов и Ѓорѓи Ѓорѓиевски
Фризер-перикер: Дилбера Атанасова
Гардероба: Елена Димитрова
Сценски техничари: Аднан Алитовски, Веле Вељановски, Пеце Лозевски, Братислав Милоевиќ, Стевче Мицевски
Пиротехнички и други ефекти: Горги Атанасов.

Премиера: 28 март 1989 година.



„Рекламна бајка“

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ — ОПЕРА —

Џузепе Верди:

„БАЛ ПОД МАСКИ“
(опера во 3 чина — 6 слики)
Либрето: Соме и Пијаве

Диригент: Тадеуш Козловски
Режисер: Младен Саблиќ
Кореограф: Марин Црвенов и Снежана Спасевска
Сценограф: Живоин Трајановиќ
Костимограф: Елена Дончева
Хормајстор: Милан Фирфов
Концертмајстор: Тасе Стојановски

„Бал под маски“

Симеон Гугуловски, Никола Гагов (Рикардо), Миомир Тасиќ (Ренато), Анастасија Димитрова, Лилјана Зенделска (Амелија), Анастазија Мухиќ (Улрик), Бранимир Стевановиќ, Бранислав Попгеоргиевски (Том), Бранислав Попгеоргиевски, Кире Лијаковски (Самоел), Бранислава Тодевска, Славица Петровска (Оскар), Драган Шојлев (Силвано), Лазар Белевски (Судија), Јордан Тодоровски (Слуга на Амелија).

Учествуваат:

Балетски ансамбл, хор и оркестарот на Операта на МНТ
Инспициент: Мирче Стојчевски
Суфлер: Убавка Гагова

Премиера: 2 април 1989 година.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Џузепе Верди:

„АИДА“
(опера во 4 чина — 7 слики)
Либерто: Антонио Гисланцони

Диригент: Тадеуш Козловски
Режисер: Васил Кортошев
Кореограф: Снежана Спасовска
Хорот го подготвил: Милан Фирфов
Сценограф: Снежана Спасевска
Сценограф: Бранко Костовски
Костимограф: Елена Дончева

Лица:

Бранимир Стефановиќ (Фараонат на Египет), Анастазија Низамова-Мухиќ (Амнерис, негова ќерка), Анастасија Димитрова, Лилјана Зенделска, Искра Божиновска (Аида, робинка — етиопска принцеза), Симеон Гугуловски, Никола Гагов (Радамес, египетски војсководач), Бранислав Попгеоргиев (Рамфис, врховен свештеник), Борислав Александров, к.г. (Амонасро, цар на Етиопија и татко на Аида), Лазе Белевски (Гласник), Светлана Донковска, Лидија Нацоска (Главна Свештеничка).

Учествува целиот балетски ансамбл

II слика — С. С. Шијаковиќ, Л. Поповски, III слика — В. Пандилова, С. Апостолов, А. С. Хусеин, З. Петковски, В. Маневска, Б. Ивановски, IV слика — З. Пуровска, З. Велевски, Л. Баталакова, Т. Вујисиќ, А. Хациманов.
Свештеници, свештенички, офицери, војници, робови, заробеници од Етиопија, египетски народ, танчерки и танчери.
Дејството се случува во Мемфис и Тива во времето на царувањето на фараоните.
Концерт мајстор: Ѓоко Николовски
Инспициент: Елена Трајкова-Јурукоска
Светло: Инж. Тодор Јакимовски
Суфлер: Убавка Гагова
Главните улоги се пеат на италијански јазик.

II обнова: 23 април 1989 година.

„Аида“

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Русомир Богдановски:

„РЕКЛАМНА БАЈКА“

Режисер: Коле Ангеловски
Сцена: Љубомир Чадиковски
Костими: Лира Грабул
Кореограф: Александар Хаџиманов
Музика: Игор Џамбазов
Карате: Живко Дракулевски

Лица:

Снежана Коневска-Руси (Принцезата), Драган Спасовски (Дете Голомеше), Нино Леви (Коњот Караман), Катерина Крстева (Вештерката Камиша), Ѓорѓи Колозов (Џинот Акоте), Снежана Киселичка (Џуџето), Јусуф Гулевски (Далавера Змеј), Гоце Влахов (Петре), Славица Ковачевиќ-Јовановска (Петранка), Соња Карандуловска (Мечка), Томе Витанов (Орел), Киро Псалтиров (Сом), Мирче Доневски (Проф. Шашма).

Инспициент: Борче Шуминовски
Суфлер: Зорица Благоевска.

Премиера: 2 јуни 1989 година.

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Јордан Радичков:

„ЛИЦЕ И ОПАЧИНА“

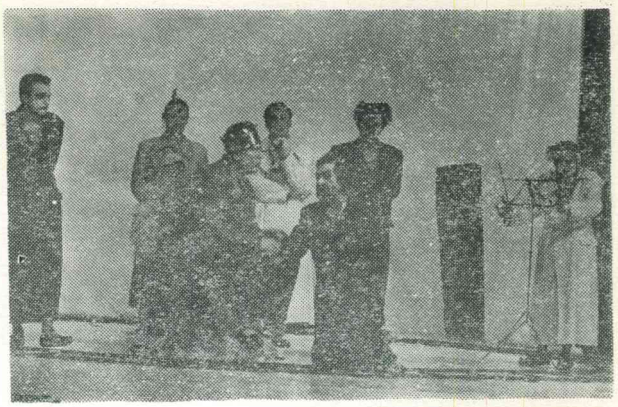
Режија: Љубиша Георгиевски
Превод: Димитар Солев
Сценографија: Љубиша Георгиевски, Љубомир Чадиковски
Костими: Зорица Тодоровска-Младеновиќ
Музичка илустрација: Андреј Белјан
Лектор: Јелица Инадеска

Лица:

Јовица Михајловски (Крал Ричард III), Благоја Чоревски (Дрвар, подоцна крал), Бранко Ѓорчев (Зелената Тога, кралски советник), Диме Илиев (Белата Тога, кралски советник), Лилјана Георгиевска (Портокаловата Тога, кралски советник), Игор Џамбазов (Сината Тога, кралски советник), Шишман Ангеловски (Жолтата Тога, кратски советник), Митре Грозданов (Сивата Тога, кралски советник), Стево Спасовски (Дедо Господ, грнчар), Ацо Јовановски (Сатаната, огнар, помошник на Дедо Господ), Лазе Манасковски (I верноподаник), Анастан Тановски (II верноподаник), Јовица Михаиловски (Градинарот, кралски градинар), Снежана Михаиловиќ (Жената, која оди на минерални бањи), Весна Петрушевска (Девојчето, внука на жената).

Инспициент: Томе Моловски
Суфлер: Ацо Маневски
Сликар изведувач: Илија Велевски.

Светска премиера: 7 јуни 1989 година.



„Лице и опачина“

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ — АЛБАНСКА ДРАМА

Есхил - Кукиан:

„ПРОМЕТЕЈ“

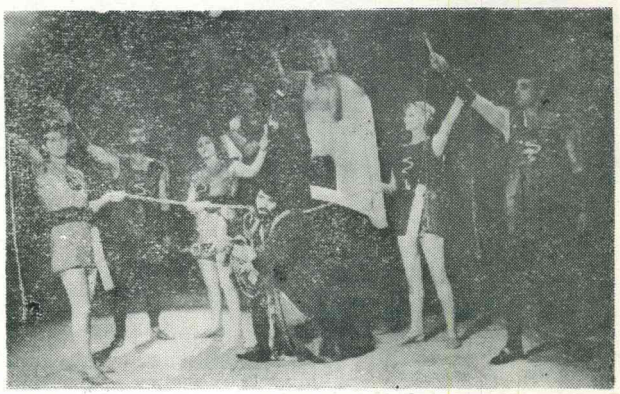
Драмска соработка и режија: Џеват Лимани
Сцена: Стојан Мијалов
Костими: Бурханедин Рустеми
Музика: Мехмет Манев
Лектор: Хамза Река

Играат:

Сефедин Нуредини (Прометеј), Диана Мехмети (Зевс), Бецет Питарка, Мејди Алидеми, Фазли Шакири (богови), Ајета Рецепи, Флора Кадриу, Алиу Дрита (Горгони, богиња и Пандорина кутија).

Инспициент: Орхан Кадриу
Суфлер: Туркене Јајага
Раководител на сценска техника: Арх. Стојан Мијалов дипл. инг.
Сликар изведувач: М. Димановски
Изведба на декорот: З. Далипи и Д. Рахман
Изведба на костими: Б. Рустеми, П. Илиев и Е. Даци
Сценски мајстор: С. Даци
Светло мајстор: Ахмет Сабит
Тон мајстор: Ф. Буши и М. Манев
Декоратери: С. Јакупи, Ф. Халил, Ш. Шефки, Ш. Емрула, И. Нури, Ц. Љужа, М. Бајрам, К. Етеми и Р. Авди
Гардероба: Б. Рустеми и М. Сальиху
Реквизита: К. Исмаил и Т. Ибраим
Перика и шминка: М. Минова и А. Биљал
Организатор: Иљаз Адеми
Плакат: Мустафа Асим
Симултан превод: Мемет Јонуз

Премиера: 20 јуни 1989 година.



„Прометеј“

ОХРИДСКО ЛЕТО — ОХРИД

Михајло Николовски:

„ИЛИНДЕН“
ораториум за солисти,
рецитатор, хор и оркестар

Стихови: Богомил Ѓузел

Делови: I СОЗДАВАЊЕ
II ЖЕСТОКА ЗЕМЈА
III НАЕЗДИ
IV БУНИ
V СЛОБАДА
VI СВЕТУВАЊЕ

Изведуваат: Благоја Николовски, тенор
Бранимир Стевановиќ, бас
Хорот е оркестарот на Операта
при Македонскиот Народен
театар — Скопје

Диригент: Тедеуш Козловски — Полска

Предворје на Света Софија
12 јули 1989 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

Бертолт Брехт:

„МАЛОГРАЃАНСКА СВАДБА“
жанр-семеен портрет, стил-ретро

Режија: Марк Вајл — (СССР)
Асистент на режија: Љупчо Георгиевски
Превод: Илија Милчин
Сценограф и костимограф: Данило Корогодски — (СССР)
Избор на музиката: Христо Бојаџиев

Лица:

Илко Стефановски (Таткото на невестата), Ратка Радмановиќ (Мајката на младоженецот), Сузана Киранциска (Невестата), Соња Здравкова (Нејзината сестра), Владимир Талески (Младоженецот), Сашо Огненовски (Неговиот пријател), Менка Бојаџиева (Жената), Борис Чоревски (Нејзиниот маж), Слободан Степановски (Младичот).

Инспициент: Боне Стојчевски
Суфлер: Зорка Ѓаковска.

Премиера: 26 јули 1989 година.

„Малограѓанска свадба“

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ — ДРАМА —

Жан Батист Молиер:

„МИЗАНТРОП“

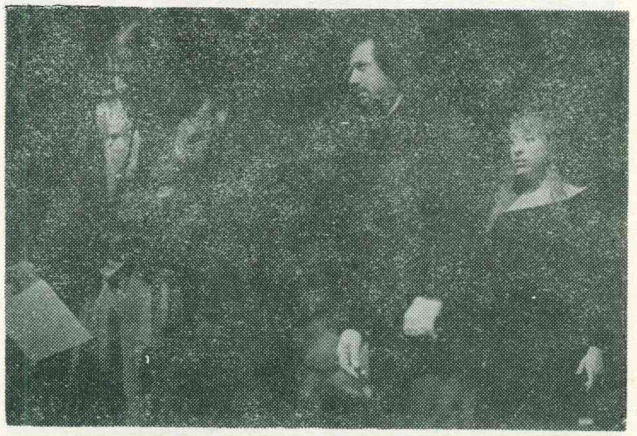
Превод: Благоја Иванов
Режисер: Крсте С. Џидров
Костимограф: Елена Дончева
Кореограф: Татјана Петковска
Музика: Златко Ориѓански и Мирослав Спасов

Лица:

Александар Чаминski (Алсест), Кирил Ристески (Филинт), Емил Рубен (Оронт), Синоличка Трпкова (Селимена), Јасмина Поповска (Елианта), Катина Иванова (Арсиное), Петар Горко, III г. ФДУ (Клитандр), Трајче Георгиев, III г. ФДУ (Акаст), Александар Шехтански (Баск), Илија Рајковски (Стражар), Владимир Јовановски, III г. ФДУ (Ди Боа).

Инспициент: Радован Мадиќ
Суфлер: Љупка Бошкова.

Премиера: 2 октомври 1989 година.



„Мизантроп“

НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

Билијам Шекспир:

„ХАМЛЕТ“

Адаптација и Режија: Љубиша Георгиевски
Препев: Богомил Ѓузел
Режија: Љубиша Георгиевски
Асистент на Режија: Љупчо Ѓоргиевски
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Мери Ѓорѓиевска
Избор на музика: Христо Бојаџиев
Пиротехника: Георги Атанасов

Лица:

Иљко Стефановски (Клаудиј, дански крал), Владимир Талевски (Хамлет, син на поранешниот и племеник на сегашниот крал), Петар Мирчевски (Полонеј, голем доглавник), Сашо Огненовски (Хорацио, Хамлетов пријател), Слободан Степановски (Лаерт, Полониев син), Борис Чоревски (Розенкранц, дворјанин), Методија Марковски (Гилдес-

терн, дворјанин), Душко Јовановиќ (Озрик, дворјанин), Михајло Петровски (Марцело офицери), Сребре Ѓаковски (Бернардо офицери), Димитар Илиевски (Франциско, војник), Јосиф Јосифовски, Петар Стојковски, Михајло Петровски, Петар Горко, Димитар Илиевски, Сузана Живорадиќ (актери), Петар Стојковски, Сребре Ѓаковски (гробари), Сузана Кираџиска (Гертруда, кралица данска, мајка на Хамлет), Менка Бојаџиска (Офелија, ќерка на Полониј).

Инспициент: Боне Стојчевски
Суфлер: Зорка Ѓаковска.

Премиера: 8 октомври 1989 година.

„Хамлет“

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ — ОПРЕА —

Благој Трајков:

„БРАЗДА“
опера во два дела
праизведба

Диригент: Ангел Шурев, Томислав Шапов
Режисер: Бранко Ставрев
Сценограф: Владимир Георгиевски
Костимограф: Елена Дончева
Кореограф: Олга Милосавлева
Хор Мајстор: Милан Фирфов
Концерт мајстор: Стеван Нешковски, Тасе Стојановски
Корепетитор: Јурај Тросјански

Лица:

Светлана Донковска, Лилјана Зенделска (Грозда), Симеон Гугуловски, Никола Гагов (Дамјан), Искра Божиновска (Дафина), Анастазија Мухиќ, Лидија Нацоска (Бисера), Бранислав Попгеоргиевски (Ѓорѓија), Илија Црвенов, Кире Лијаковски (Ристе), Зорица Стошиќ (Неда), Зоран Велевски (Дамјан), Зоица Пуровска (Грозда), Снежана Коневска-Руси (Девојка), Томе Витанов (Момче), Виолета Радовановиќ (Невеста), Јован Јовановиќ (Зет), Крсто Скубев (I старец), Илија Рајковски (II старец).

Дејството се случува сега и секогаш.
Учествува Хорот и Оркестарот на Операта и Балетски ансамбл.

Инспициент: Мирче Стојчевски
Суфлер: Убавка Гагова.

Премиера: 10 октомври 1989 година.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ — ОПЕРА —

I обнова од премиерата 1987

Руџер Леонкавало:

„ПАЛЈАЧИ“
музичка драма во два чина

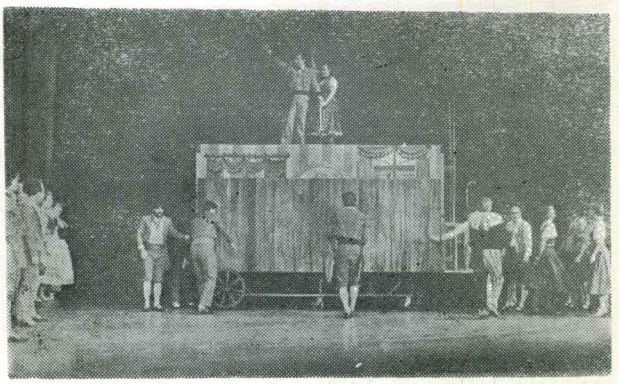
Диригент: Тадеуш Козловски, к.г. (Полска)
Режисер Шолфган Вајт, к.г. (Д. Р. Германија)
Сценограф: Бранко Костовски
Костимограф: Елена Дончева
Хорот го подготвил: Милан Фирфов
Концерт мајстор: Кимо Силјановски
Корепетитор: Татјана Огнаноска, Јурај Тростјански

Лица:

Искра Божиновски, Анастасија Димитрова, Лилјана Зенделска, Звезда Дамовска (Неда, Коломбина), Никола Гагов, Симеон Гугуловски (Канио, палјачо), Димитри Мариновски, к.г., Миомир Тасиќ, Илија Црвенов (Тонио, Тадео), Лазар Белевски, Ѓорѓи Колев, Цветан Стојановски (Бепо, Арлекин), Борис Трајанов, Миомир Тасиќ, Илија Црвенов (Силвио).

Инспициент: Елена Јуруковска
Суфлер: Убавка Гагова.

Премиера: 11 ноември 1989 година.



„Палјачи“

45 ГОДИНИ НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

Маја Стевановиќ:

„НА ТРИТЕ ВЕЧЕРИ“
пранзведба

Режија: Љупчо Ѓоргиевски
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија Благој Мицевски
Избор на музика: Христо Бојаџиев
Лица:

Соња Здравкова (Марија), Слободан Степановски (Филип), Петар Мирчевски (Самоил), Сашо Огненовски (Константин), Станко Стоилков (Таткото).

Инспициент: Боне Стојчевски

Премиера: 14 ноември 1989 година.

„На трите вечери“

НАРОДЕН ТЕАТАР — СТРУМИЦА

Антон Панов:

„ПЕЧАЛБАРИ“

Режија: Ацо Алексов
Костимографија: Зоран Хаџикотаров
Сценографија и плакат: Ванѓел Божиновски

Настапуваат:

Крсте Јовановски, Кирчо Георгиев, Валентина Митрова, Томе Ментинов, Зора Георгиева, Стојан Гогов, Кирил Здравевски, Ване Шаламанов, Тинче Ристевски, Слободан Чаушки, Ристо Костов, Горан Југовски, Ванчо Милев, Ленче Василева, Бранко Бенинов, Жаклина Дончева, Љубица Пиперевска, Оогица Митева, Ѓорѓи Шаламанов, Илија Гошев, Ванчо Крстевски, Ване Костов, Бошко Димитров, Атанас Тасев, Душко Костав.

Премиера: 17 ноември 1989 година.

„Печалбари“

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ — ТУРСКА ДРАМА —

Драго Јанчар:

„КЛЕМЕНТОВИОТ ПАД“

Превод: Лејла Хоџалар
Лектор: Емел Дениз
Режија: Кемал Лила
Сцена: Панче Минов
Костими: Елена Дончева
Музика: Андреј Белјан
Кореограф: Тони Баталаков
Консултант: Димитар Тодоровски

Играат:

Елена Касо (Клемент), Атила Клинче (Георг), Зиба Радончиќ (Милка), Мукерем Билал (Соња), Зекир Сипахи (Професорот), Ердоан Максут (Игнац), Наџи Шабан (Алберт), Тамер Ибраим (Танчерот).

Организатор: Рамадан Ибрахим
Суфле: Фејлан Ахмет
Инспициент: Абдурахман Рахман
Сценска техника: Стојан Михајлов (раководител)
Тон: Фахредин Буши
Светло: Ахмет Сабит, Намук Усеин
Плакат: Мустафа Асим.

Премиера: 17 ноември 1989 година.

„Клементовиот пад“

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Жанина Мирчевска:

„ШУАБИ АП“
(праизведба)

Режија: Димитар Станковски
Сцена: Крсте Цидров
Костими: Соња Куновска
Музика: Александар Цамбазов
Лектор: Јелица Инадеска

Лица:

Стамеска Снежана (Нада), Чоревски Благоја (Серцо), Ангеловски Владимир (Жико).

Инспициент: Томе Моловски
Суфлер: Ацо Маневски
Сликар изведувач: Илија Велевски.

Премиера: 25 ноември 1989 година.

„Шуаби ап“

НАРОДЕН ТЕАТАР — БИТОЛА

Џевад Карахасан:

„ИСТОЧЕН ДИВАН“
(смртопис)

Драматизација и режија: Наум Пановски
Сценографија: Газанфер Бајрам
Костимографија: Лира Грабул
Автор на музиката: Кокан Димушевски
Кореографија: Јагода Сланева-Хаџиманова
Светло: Димче Спасевски
Сценски ефекти: Гоце Атанасовски

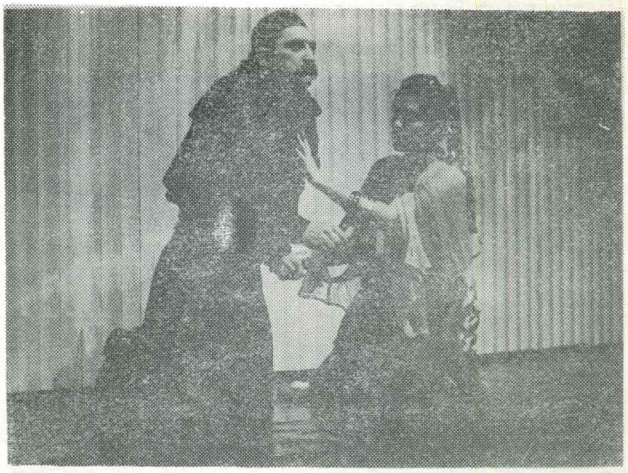
Лица:

Борис Чоревски (Газван), Методија Марковски (Ал Халаџ), Сузана Живорадиќ (Рабија), Илко Стефановски (Абу Танабија), Владимир Талески (Ибн Теваб), Петар Стојковски (Големиот везир), Петар Мирчовски (Принцот Хасан), Душко Јовановски (Мансур), Јосиф Јосифовски (Ар Рази), Димитар Илиевски (Суфјан), Слободан Степановски (Ибн Сабах), Радојка Димеска (Хасије), Сребре Ѓаковски (Махмуд), Михајло Петровски (Слуга), Сашо Огненовски (Птица смртница), Аднан Алитовски, Стевче Мицевски (Бериди), Николче Бошевски, Филип Мирчевски, Мартин Мирчевски (Деца).

Слуги, стражари, амли, рибари, трговци, свадбари и секаков друг народ.
Жаклина Белчева, Дона Димовска, Наташа Јанковска, Елизабета Мицевска, Елизабета Пешевска, Марија Спасовска, Гордана Секирковска, Сашо Аневски, Тони Јовановски, Коче Лазевски, Томислав Миленковски и Зоран Рурчевски.

Инспициент: Боне Стојчевски
Суфлер: Зорка Ѓаковска.

Премиера: 8 декември 1989 година.



„Источен диван“

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Симе Илиев:

„ДЕДО МРАЗ ВО СОНОВИЈА“

Режија: Димитар Христов
Музика: Игор Цамбазов
Кореографија: Кокан Лашков

Учествуваат:

Силвија Стојановска (Кате, Снежана), Викторија Анѓушева (Дива, Кралицата, Срце, Вештерката), Сабина Ајрула (Мајката, Бабата, Чавката, Кучињата), Димитар Зози (Лавот, Прасето), Симе Илиев (Инспекторот Вау, Вау), Митре Грозданов (Ветерко, Волкот, Големиот Мајстор), Ацо Јовановски (Страшилото).

Премиера: 23 декември 1989 година.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ — АЛБАНСКА ДРАМА —

Лаура Раидонис:

„ГАВРАН МЕЃУ ЅВЕРОВИТЕ“

Режија: Агим Сопи
Превод: Нехат С. Хоџа
Композитор: Ѓор Ѓевелекај
Сценографија: Панче Минов

Костимографија: Мери Георгиевска
Лектор :Хамза Река

Лица:

Сефедин Нуредини (Едгар Алан По), Бајруш Мајку (Руфус Ви Гризелд), Екрем Ахмети (Томас Дан Инглиш), Елхаме Билал (Елизабете Елет), Љумније Мучај (Вирџина По), Вера Јоза (Мариа-Мади Клем), Силвана Бајчиновци (Франсес-Фани Озгуд), Дрита Алиу (Сара Елен Витмен), Асије Жута (Елмира Ројстер Шелтон), Бецет Питарка (Џозеф Уокер), Рефет Абази (Томас Дан Инглиш, II), Зијадин Муртези (Др. Шодграс), Мејди Алидеми, Фазли Шакири (Ду Халдупе), Бекир Нуредини (Судија), Ресмије Џаколи, Емине Кадриу (Граѓанки).

Инспициент: Орхан Кадриу
Суфлер: Туркен Јајага
Организатор: Иљаз Адеми.

По повод 14 години од смртта на поетот Е. А. По.

Премиера: 26 декември 1989 година.

„Гавран меѓу ѕверовите"

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Горан Стефановски:

„КУЛА ВАВИЛОНСКА"
(театарска пиеса)

Режија: Слободан Унковски
Сценографија: Марина Чутурило
Костими: Елена Дончева
Музичка илустрација: Андреј Белјан
Асистент на режија: Кристијан Ристески

Лица:

Ненад Стојановски (Дамјан), Љиљана Богоевиќ-Јовановска (Рина), Кирил Ристески (Тодор), Мајда Тушар (Блага), Стево Спасовски (Петар), Јовица Микајловски (Марко), Софија Матевска-Куновска (Марта), Тодорка Кондова-Зафировска (Невена), Чоревски Благоја (Виктор).

Инспициент: Томе Моловски
Суфлер: Ацо Маневски.

Премиера: 14 јануари 1990 година

„Кула Вавилонска"

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ — АЛБАНСКА ДРАМА

Никола Шоп:

„ТАИНСТВЕНИ СЕДЕНКИ"

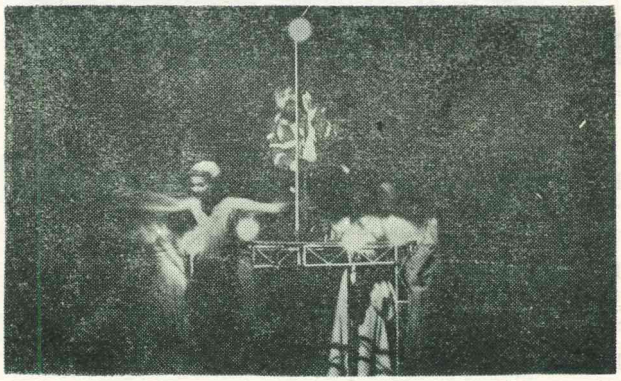
Концепт и режија: Бранко Брезовец
Драматуршка обработка: Гордана Внук
Преведувач: Нехат С. Хоџа
Сцена и Костими: Тихомир Миловац
Сценски покрети: Јасмина Јурковиќ
Лектор: Хамза Река
Соработници: Мирна Жагар, Бранко Воденичар
Реализација на филмот: Милазим Салиу

Играат:

Денис Питарка (Ает), Сефедин Нуредини (Аеловиот грабнувач), Лека Ардијан (Ает како младич), Селаетин Биљал (Св. Фрањо), Рефет Абази (Сутонко), Силвана Бајчиновци (Сутоновата сакана, Селмица), Вехби Керими (Диоген), Бајруш Мјаку (Градоначалник), Џевад Лимани, Бецет Питарка, Џемаил Максут (Научници), Бекир Нуредини (Ијо), Дијана Мехмети (Водител во кабарето, Лел), Ајета Рецепи, Зиба Радончиќ, Теута Мехмети (Вилите), Агрон Бериша, Мејди Алидеми (Комичари во кабарето), Фазли Шакири, Екрем Ахмети, Зијадин Муртези (Гости), Ваљдета Амеди, Суада Статовци, Флора Шабани (Девојките што пеат).

Инспициент: Орхан Кадриу
Суфлер: Туркене Јајага
Симултан превод: Шпреса Ахмети
Организатор: Иљаз Адеми
Плаката: Мустафа Асим.

Премиера: 16 јануари 1990 година.



„Таинствени седенки"

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Зафир Хаџиманов — текст и музика

„АЛО, БУДЕЊЕ“

Режија: Коле Ангеловски
Сценографија: Љубомир Чадиковски
Костими: Лира Грабул
Кореографија: Ацо Хаџиманов
Аранжмани: Слободан Марковиќ и Зафир Џаџиманов
Музички соработник: Александар Џамбазов

Учествуваат:

Мето Јовановски (Јан, Јане), Силвија Стојановска (Лена, мајката), Димче Мешковски (Батко, дедото), Марија Кондовска (Маја, воспитувачките), Анастас Тановски (Тоска, таткото), Лазе Манасковски (Џане, тестот), Игор Џамбазов (Смок, Боби), Катерина Коцевска (Весела, снаата). Драган Спасов (Сани, момчето), Викторија Анѓушева (Диригентот), Димитар Моловски (Малиот Јане), Весела Моловска (Керкичката, Марика), Александар Џамбазов (Маестро), Ирена Лозинска, Ирена Челебиќ, Тамара Анастасова, Антонион Ристевски, Дончо Велковски, Владо Чанов (Балет), Ана Рупчиќ, Сузана Турунциева, Зафир Џаџиманов (Пеачи).

Учествува Детскиот хор при Пионерскиот дом „Карпош“.

Инспициент: Ѓурко Стојановски
Суфлер: Даница Илиева
Сликар изведувач: Илија Велевски.

Премиера: 26 јануари 1990 година.

„Ало, будење“

НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ — ПРИЛЕП

Ристо Давчевски:

„МУСТАКИТЕ НА ГЕНЕРАЛОТ РОКОКОЈЏО“

Режија: Благоја Алексоски
Сценограф: Васил Костов

Играат:

Димитар Вандески, Андон Јованоски, Најдо Тодески, Цветанка Чавлеска, Виолета Лазароска, Иванка Ѓорѓиоска, Лидија Иваноска, Лилјана Батлеска.

Инспициент: Благоја Пепељугоски
Суфлер: Љубица Жижоска.

Премиера: 28 декември 1989 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ — ПРИЛЕП

Иво Брешан:

„СВЕЧЕНАТА ВЕЧЕРА ВО ПОГРЕБНОТО ПРЕТПРИЈАТИЕ“

Режија: Благоја Дамески
Сценограф: Васил Костов

Играат:

Трајче Иваноски, Благоја Ивчески, Благоја Спиркоски, Лидија Иваноска, Андон Јованоски, Најдо Тодески, Блаже Алексоски, Марјан Чакмакоски, Димитар Вандески, Петар Димоски, Џане Настоски, Виолета Лазароска, Лилјана Батлеска, Цветанка Чавлеска, Иванка Ѓорѓиоска, Зоран Бељаноски, Робертино Каранфилоски.

Суфлер: Љубица Жежоска
Инспициент: Благоја ПепеЉугоски.

Премиера: 18 ноември 1989 година.

„Свечената вечера во погребното претпријатие“

НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ — ПРИЛЕП

Благоја Ристески:

„СПИРО ЦРНЕ“

Режија: Владимир Милчин
Сценограф: Крсте Џидров
Музика: Златко Ориѓански и Мирослав Спасов
Костими: Елена Дончева

Играат:

Кирил Ристоски, к.г., Илија Милчин, к.г., Тихомир Стојановски, к.г., Трајче Ивановски, Благоја Ивчески, Благоја Алексоски, Марјан Чакмакоски, Димитар Вандески, Најдо Тодески, Лилјана Ракициева, Виолета Лазароска, Лилјана Батлеска, Сузана Киранциска, к.г., Петар Димоски, Андон Јовановски.

Инспициент: Б. Пепељугоски
Суфлер: Љ. Жежоска

Премиера: 6 мај 1989 година.

„Спиро црне"

НАРОДЕН ТЕАТАР „ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ" — ПРИЛЕП

Милан Гргиќ:

„РАЗБУДИ СЕ КАТЕ"

Режија: Благоја Дамески
Сценограф: Васил Костов

Играат:

Благоја Ивчески, Трајче Ивановски, Димитар Вандески, Лидија Иваноска, Лилјана Ракициева, Виолета Лазароска, Марјан Чакмакоски, Најдо Тодески.

Инспициент: Благоја Пепељугоски
Суфлер: Љубица Жежоска.

Премиера: 18 февруари 1989 година.

„Разбуди се Кате"

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ — СКОПЈЕ — ТУРСКА ДРАМА —

Видое Подгорец:

„БЕЛОТО ЦИГАНЧЕ"

Режија и драматизација: Ацо Алексов
Превод на турски: Авни Енгулу
Сценографија: Панче Минов
Музика: Димитар Масевски
Костимите ги одбраа и артистите ги облекоа: Ацо Алексов и Буркан Рурстем

Светло: Ахмет Сабит, Намук Хусеин, Ружни Алиу
Симултан превод на македонски: Џанан Али
Инспициент: Абдурахман Рахман
Суфлер: Фајхан Ахмет
Организатор: Рамадан Ибраим
Директор на драма: Ѓунер Исмаил

Играат:

Ахмет Вели (Тарун), Џемаил Максут и Мустафа Јашар (Бама Мулон), Зекир Сипахи (Рамо), Руиш Кадирова-Мустафа(Ажа), Елјеса Касо (Базел), Сузана Максут (Хенза), Ардоан Максут (Рапуш), Нације Кеч (Насија), Ирфан Белур (Кусиот), Незакет Али (Неговата сопруга), Ријад Тахи (Пегавиот), Шефкет Хасан (Пољакот), Атила Клинчер (Санде), Тамер Ибраим (Кире), Нади Шабан (Демир), Суата Мустафа (Селанецот), Мукерем Билал (Невестата), Шенол Исмаил (Исо), Зекирја Ходалар (Циганот), Абдурахман Рахман (Вториот Циганин), Филис Ахмет, Есмал Рустем, Ерџан Шабан (Деца).

Премиера: 22 декември 1989 година.

„Белото циганче"

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Дане Зајц:

„МЕДЕЈА"

Превод: Лилјана Дирјан
Режија: Вито Тауфер

Сценографија и костими: Барбара Ступица
Композитор: Игор Лионарди
Маски: Аленка Нахтјгал

Лица:

Бранко Ѓорчев (Јасон), Мајда Тушар (Медеја), Ацо Јовановски (Пелиас, крал на Јолк), Катерина Коцевска (I ќерка), Викторија Анѓушева (II ќерка), Ѓорѓи Јолевски (Акаст, син на Пелијас), Ленче Делова (Кирка), Кирчо Божиновски (Капетанот), Димче Мешковски, Диме Илиев (Креонт, крал на Коринт), Силвија Стојановска (Глаукоа, негова ќерка), Мето Јовановски (I морнар), Ѓокица Лукаревски (II морнар) Бладимир Ангеловски (III морнар).

Инспициент: Ѓурко Стојановски
Суфлер: Даница Илиева
Сликар изведувач: Илија Велевски.

Премиера: 11 јули 1989 година.

ДРАМСКИ ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Август Стринберг:

„ТАТКО“

Превод: Саша Маркус
Режија: Тодорка Кондова-Зафировска
Сценографија: Димитар Кондовски
Костими: Рада Петрова-Малкиќ
Музика: Димитрие Бужаровски
Лектор: Јелица Инаџеска

„Татко“

Лица:

Митре Грозданов (Капетанот), Мајда Тушар, Сабина Ајрула (Лаура, неговата жена), Марија Кондовска (Берта, нивната ќерка), Стево Спасовски (Докторот Естермарк), Анастас Тановски (Пасторот), Милица Стојанова (Маргарета, одгледувачката), Бранко Ѓорчев (Нејд, војникот), Видосава Грубач (Тештата), Душица Стојановска (Слугинката).
Инспициент: Ѓурко Стојановски
Сликар изведувач: Илија Велевски
Суфлер: Даница Илиева.

Премиера: 18 април 1989 година.

НАРОДЕН ТЕАТАР „АНТОН ПАНОВ“ — СТРУМИЦА

Сандо Монев:

„АЛАДИН И ВОЛШЕБНАТА ЛАМПА“

— Драматизација —

Премиера: 24 декември 1989 година.

„Аладин и волшебната лампа“

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР — СКОПЈЕ

Драма

Леонид Андреев:

„ДЕНОВИ ОД НАШИОТ ЖИВОТ“

Премиера: 5 мај 1989 година.

„Денови на нашиот живот“

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ
— СКОПЈЕ
— ТУРСКА ДРАМА —

Горан Стефановски:

„КЛИНЧ“

Режија: Суат Мусафа
Превод: Емел Дениз

Лица:

Суат Мустафа, Руиш Кадирова, Елеса Касо и Ирфан Бељур

Премиера: 27 март 1989 година.

„Клинч“

ТЕАТАР НА НАРОДНОСТИТЕ
— СКОПЈЕ
— ТУРСКА ДРАМА —

Бергол Брехт:

„КАВКАСКИ КРУГ СО КРЕДА“

Режија: Јуџел Ертен
Превод: Џан Јуџел
Костим и сцена: Мустафа Асим
Музика: Зекирија Хаџелар

Главни улоги:

Бедија Беговска, Салаетин Билао, Мушареф Лозана, Мустафа Јашар, Атила Клинче, Елеса Касо и др.

Премиера: 16 март 1989 година.

„Кавкаски круг со креда“

НАРОДЕН ТЕАТАР — КУМАНОВО

Горан Стефановски:

„ДИВО МЕСО“

Режија: Ацо Алексов

„Диво месо“

ХРОНОЛОШКИ ПРЕГЛЕД НА ПРЕМИЕРАТА

1988

Март

22, Силниот шивач (с. 59)

Декември

25, Рекламна бајка (с. 59)

1989

15, Рави (с. 59)
25, Бог даа просте тета (с. 59)
27, Бахчисарајска фонтана (с. 59)
28, Собирен центар (с. 60)

Февруари

10, Роднокрајци (с. 61)
11, Забуни (с. 61)
18, Разбуди се Кате (с. 71)
24, Пуста земја (с. 61)

Март

10, Бомбите по салонот Шушу (с. 61)
16, Кавкаски круг со креда (с. 73)
27, Клинчи (с. 73)
28, Кекец и Мојца (с. 62)
28, Рекламна бајка (с. 62)

Април

2, Бал под маски (с. 63)
18, Татко (с. 72)
23, Аида (с. 63)

Мај

5, Денови од нашиот живот (с. 73)
6, Спире Црне (с. 70)

Јуни

2, Рекламна бајка (с. 64)
7, Лице и опачина (с. 64)
20, Прометеј (с. 64)
26, Диво месо (с. 83)

Јули

11, Медеја (с. 71)
12, Илинден (с. 65)
26, Малограѓанска свадба (с. 65)

Октомври

2, Мизантроп (с. 65)
8, Хамлет (с. 65)
10, Бразда (с. 66)

Ноември

11, Палјачи (с. 66)
14, На трите вечери (с. 67)
17, Печалбари (с. 67)
17, Клемнтовиот пат (с. 67)
18, Свечената вечера во погребното претпријатие (с. 70)
25, Шуаби ап (с. 68)

Декември

8, Источен диван (с. 68)
23, Дедо мраз во Соновија (с. 68)
24, Аладин и волшебната лампа (с. 72)
26, Гавран меѓу сверовите (с. 68)
26, Белото Циганче (с. 71)
28, Мустаките на генерал Рококајко (с. 70)

1990

Јануари

14, Кула Вавилонска (с. 69)
16, Таинствени седенки (с. 69)
26, Ало буденье (с. 70)

АЗБУЧЕН РЕГИСТАР НА ПРЕМИЕРАТА

Аида
Ало буденье
Аладин и волшебната лампа
Бал под маски
Бахчисарајска фонтана
Блото Циганче
Бог даа просте тека
Бомбите во салонот Шушу
Бразда
Гавран меѓу сверовите
Дедо мраз во Соновија
Денови од нашиот живот
Диво месо
Забуни
Илинден
Источен диван
Кавкаски круг со креда
Кекец и Мојца
Клементовиот пат
Клинч
Кула Вавилонска
Лице и опачина
Малограѓанска свадба
Медија
Мизамтроп
Мустаќите на генерал Рококајко
На трите вечери
Палјачи
Печалбари
Прометеј
Пуста земја
Рави
Разбуди се Кате
Рекламна бајка
Роднокраци
Сшечена вечера во погребното претпријатие
Силниот шивач
Собирен центар
Соире Црне
Татко
Таинствени седенки
Хамлет
Шуаби ап

ПРОГЛАС

до децата и младите од Скопје, Македонија, Југославија и Светот

По повод отворањето на новиот театар за деца и младинци во Скопје

Почитувани и љубени деца, наймлади граѓани на светот, и вие, коишто со тивка тага во душата и со скришни солзи во очите се збогувате со детството.

Ви се обраќаме со овој проглас од главниот град на Македонија Скопје, од земјата во која поникна првата словенска писменост, а последна се описмени.

По повод отворањето на новиот театар за деца и младинци ја креваме завесата на детско-младинскиот театар во Македонија, зад која ќе се отвори арена за битки, но не за завојување на туѓи простори и среќи, од воини во панцири и оклопи, туку за натпревари во кои победата ќе им припадне на оние коишто ќе војуваат за радоста и среќата на децата.

Вие, почитувани деца, сте младоста на нацијата, цветовите на иднината.

Вие сте гулабите на мирот со маслинови гранчиња во клуновите, и светот ве чека, се надева дека ќе ги превозмогнете болестите на вашите татковци, и на човештвото ќе му донесете нов, демократски поредок, во кој ќе преовладее разумот, волјата и љубовта.

Вашиот говор е праизворот на првата песна што ја испеал нашиот предок во саваните и прериите на праисторијата, кога за прв пат му се дала среќата да ја спознае убавината на животот на дарежливата земја, кога сонцето ги раскинало облаците на маглините пред илјадници векови и ги посочило врвиците на љубовта.

Вам, драги деца и почитувани младинци, зборовите нека ви бидат единствено средство за меѓусебно разбирање, а не смртоносното оружје. Зашто само човекот, меѓу сите други живи суштества на земјава, ја има среќата да се служи со зборови.

Освојувајте ја вселената за доброто и за благосостојбата на човештвото!

Почитувани млади граѓани на светот, во човековиот копнеж за мир, пријателство, благосостоба, еднаквост и братство-нема големи и мали народи. Најголеми се оние, кои во своите гради носат широки срца во кои може да се собере целиот свет; во кои има место за тажните, болните, несреќните, понижените, гладните . . .

Не барајте дефиниција за тоа што е сакање и што е живот.

Само сакајќи, Вие го учите сакањето, и само живеејќи, Вие го учите животот.

Градете ја својата земја така, како што сакате утре да живеете во неа!

И сонувајте, сонувајте, зашто така се гледа појасно и подалеку!

Чекорете по патот на правдата и вистината.

Бидете чувари на бесмртните плодови на народниот ум и разум, на неговото вековно духовно богатство, на мудроста и заветите на своите прадедовци, на најскапоцените искуства на минатото-само тогаш ќе го заслужите епитетот-чесни граѓани на својата татковина.

Зашто Вие сте му пролетта на животот.

А во пролетта на животот нема празно гнездо. Дури и да се најде такво-во него престојува надежта!

Во Скопје, 17 март 1990 г.

Видое Подгорец

ТЕАТАР ЗА ДЕЦА И МЛАДИНЦИ

Русомир БОГДАНОВСКИ

„ЧУДОВИШТА ВО НАШИОТ ГРАД"

Режија: Коле АНГЕЛОВСКИ

Сценографија: Јана ПЕТКОВСКА

Костимографија: Лира ГРАБУЛ

Асистент костимограф: Раде ВАСИЛЕВ

Музика: Димитрие БУЖАРОВСКИ

Кореографија: Тони БАТАЛАКОВ

Пиротехника: Гоце АТАНАСОВ, Кире БУБУЛЕВСКИ

Маски: Пано АНЏУШЕВ

Лектор: Елица ИНАДЕВСКА

У ч е с т в у в а а т:

Гоце ТОДОРОВСКИ	**— Борила**
Дади АНГЕЛОВСКИ	**— Гази**
Ѓокица ЛУКАРЕВСКИ	**— Ларис**
Марија КОНДОВСКА	**— Роги**
Владимир ЕНДРОВСКИ	**— Зевас**
Лазе МАНАСКОВСКИ	**— Црниот Нерт**
Љупчо БОЈКОВСКИ	**— Ван Варау**
Димче МЕШКОВСКИ	**— Зан Варау**
Катерина КРСТЕВА	**— Баба Рога**
Дубравка КИСЕЛИЧКИ	**— Јана**
Игор ЏАМБАЗОВ	**— Јанкула**
Душица СТОЈАНОВСКА	**— мајката**
Диме ИЛИЕВ	**— Полицаецот**
Весела МОЛОВСКА	**— детето**
Ана РУПЧИЌ	**— сирена**
Сузана ТУРУНЏИЕВА	**— сирена**

Јасмина МЕШКОВА, Елизабета ГРЧКОВСКА, Катерина СТЕВКОВСКА, Ирена МИТЕВСКА

Испициент: Ѓурко СТОЈАНОВСКИ